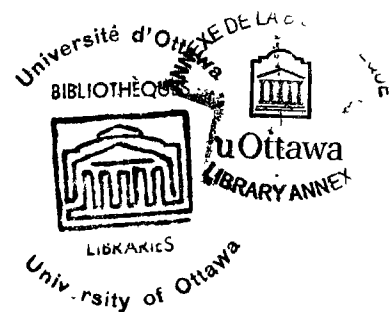


L'OEUVRE NARRATIVE DE JACQUES FERRON
VUE DANS UNE PERSPECTIVE JUNGHIENNE

par Christl Verduyn

Thèse présentée à l'Ecole des études
supérieures en vue de l'obtention de
la maîtrise ès arts en littérature
française



Université d'Ottawa
Ottawa, Canada, 1976

UMI Number: EC55230

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI[®]

UMI Microform EC55230
Copyright 2011 by ProQuest LLC
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

RECONNAISSANCE

Cette thèse a été préparée sous la direction de monsieur Réjean Robidoux, professeur au département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa.

CURRICULUM VITAE

Née à Amsterdam, Hollande, élevée en Ontario,
Christl Verduyn est titulaire d'un baccalauréat spécialisé
ès arts de l'Université de Trent à Peterborough.

TABLE DES MATIERES

CHAPITRES	PAGES
Introduction	v
I) Le symbole, le rêve et l'inconscient	10
II) L'ombre	17
III) Masques de l'ombre	26
IV) Les archétypes	42
V) Les mythes, les fables et les contes de fée	49
VI) L'animus et l'anima	57
VII) Le héros et son guide tutélaire	70
VIII) Le Soi	78
IX) Symbolique du cheminement	87
X) Au bout du chemin	103
CONCLUSION	111
Bibliographie	115
RESUME	120

INTRODUCTION

La présente étude de l'oeuvre narrative de Jacques Ferron prend comme point de départ la définition du symbole proposée par Carl G. Jung:

Ce que nous appelons symbole est un terme, un nom ou une image qui, même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne, possèdent néanmoins des implications, qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente. Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu et de caché pour nous.¹

Le terme "symbole" est le sujet de nombreux débats et discussions littéraires qui veulent le distinguer plus nettement des autres termes: "signe", "image", "métaphore" et "allégorie". Comme ce n'est pas le but de cette étude de poursuivre ces débats, nous nous bornerons à quelques définitions simples.

En quoi le symbole se distingue-t-il du signe? Le symbole représente plus que son sens immédiat et évident tandis que le signe est toujours moins que le concept qu'il représente. (Jung, 55). Le symbole a cet aspect plus étendu,

1 L'homme et ses symboles, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 20. Dorénavant les citations prises dans ce livre seront identifiées par le nom "Jung" et le numéro de la page où se trouve la citation en question, mis entre parenthèses et incorporés directement au texte. Sauf indication contraire, lorsque l'oeuvre en question est clairement indiquée dans le texte, le numéro de la page de la citation apparaît entre parenthèses juste après la citation.

"inconscient", qui n'est jamais tout à fait défini ou expliqué. Il exprime une connaissance qui ne procède pas d'une intelligence claire, mais relève d'une saisie globale de la réalité.² Au sens plus large du terme, le symbole est une chose qui en signifie une autre. "Etymologiquement le terme "symbole" exprime la dualité d'une chose, d'un geste, d'un objet qui peuvent se charger d'une signification nouvelle en vertu d'une convention."³

L'image évoque quelque chose de concret dans le monde objectif. Le symbole est une image qui, en plus d'évoquer une chose ou une réalité concrètes et objectives, en suggère un sens.

La métaphore se distingue par son élément de comparaison. La métaphore applique à un autre sujet une chose, une qualité ou une action dans l'usage courant, le plus souvent dans le but d'illustrer une idée ou de démontrer une qualité particulière. Ces fonctions sont inhérentes au symbole.

2 Soeur Sainte-Marie Eleuthère CND, La mère dans le roman canadien-français, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1964, p. 62.

3 Ibid.

L'allégorie est l'incarnation de l'abstrait dans des figures vivantes. Le sens d'une figure allégorique donnée dépend de son contexte, Comme l'allégorie, le symbole incarne l'abstrait, mais ne dépend pas de son contexte. Il peut garder son sens hors du texte.

Ces brèves définitions mettent en évidence l'étroit lien entre les termes "symbole", "signe", "image", "métaphore" et "allégorie", qui ne sont que des nuances d'une idée centrale, celle de la représentation. Nous évitons les complications terminologiques en concevant le symbole comme un mot ou une image qui représentent plus que leur sens immédiat et évident. Dans l'oeuvre de Jacques Ferron, qu'un renard commence à parler comme c'est le cas dans Le Salut de l'Irlande, ce n'est pas le signe que ces animaux savent parler. Ce renard est symbolique. Que monsieur Pelletier, le propriétaire dans Papa Boss, se mette à voler comme on le fait parfois en rêve, ce n'est pas le signe que les hommes peuvent voler. Encore une fois, cela est symbolique. Que deux échelles, l'une rouge, l'autre blanche, montent au ciel bleu dans le rêve de Connie à la fin du Salut de l'Irlande, ce n'est pas tout simplement une jolie image. C'est symbolique aussi.

La définition jungienne du symbole, simple et sans détour, tout en restant englobante et n'inspirant pas la

méfiance qui surgit dès qu'on parle des symboles, convient très bien aux fins de la présente étude de l'oeuvre narrative de Jacques Ferron. Sans qu'elle soit forcément "jungienne", l'oeuvre ferronienne permet une interprétation symbolique dans le mode jungien qui est à la fois intéressante, révélatrice et utile pour mieux comprendre cette oeuvre pour le moins singulière. À la lumière de la définition jungienne du symbole et de quelques autres concepts du psychanalyste, comme le rêve et l'inconscient, nous explorerons, outre les contes, les romans: Cotnoir, La Nuit, Papa Boss, La Charrette, Le Ciel de Québec, L'Amélanhier, Le Salut de l'Irlande, Les Roses Sauvages, La Chaise du Maréchal Ferrant, Le Saint-Elias, toutes oeuvres publiées entre 1962 et 1972.⁴ Les différents chapitres

4 Nous nous servons des éditions suivantes:
Cotnoir, Montréal, Editions d'Orphée, 1962.
Les Confitures de coing et autres textes, Montréal, Parti Pris, 1972, texte qui reprend les versions originales de La Nuit, (1965) et de Papa Boss (1966).
La Charrette, Montréal, Editions HMH, Collection "l'Arbre", 1968.
Le Ciel de Québec, Montréal, Editions du Jour, 1969.
L'Amélanhier, Montréal, Editions du Jour, 1970.
Le Salut de l'Irlande, Montréal, Editions du Jour, 1970.
Les Roses Sauvages, Montréal, Editions du Jour, 1971.
La Chaise du Maréchal Ferrant, Montréal, Editions du Jour, 1972.
Le Saint-Elias, Montréal, Editions du Jour, 1972.
Contes Montréal, Editions HMH, 1968. (Recueil qui comprend les Contes du pays incertain (1962), les Contes anglais et autres (1964) et quatre contes inédits.)

de l'étude retraceront dans l'oeuvre de Ferron les concepts essentiels de Jung tels qu'ils sont exprimés dans L'homme et ses symboles,⁵ comme l'ombre, la nuit, les archétypes, les mythes et les contes, l'ego et le mythe du héros, le Soi. Nous examinerons par la suite la démarche caractéristique des personnages ferroniens ainsi que la symbolique et les significations possibles de cette démarche.

5 Paris, Robert Laffont, 1964.

CHAPITRE PREMIER

LE SYMBOLE, LE RÊVE ET L'INCONSCIENT

De ce point de vue, le rêve est un langage peut-être très sensé (plein de sens). Et il n'est pas impensable de concevoir que ce langage soit compris.

Cahiers de Paul Valéry,
Tome 6, p. 389.

Jung fait la distinction entre les symboles "culturels" et les symboles "naturels". (Jung, 93). Les premiers sont ces symboles simples et collectifs, compris de tous les hommes dans une culture donnée, qui expriment des "vérités éternelles". Dans notre culture par exemple, la rose est le symbole de l'amour, le bateau, le symbole du voyage, et l'eau, le symbole de la vie. Ce sont des symboles conventionnels employés consciemment. Ils se retrouvent dans l'oeuvre de Jacques Ferron: dans Le Ciel de Québec par exemple, le banc des marguilliers qui remplace celui du seigneur, "a valeur de symbole". (187); l'étalon noir que poursuit le docteur Cotnoir (332), est "un symbole intermédiaire, une figure de passage et de transition."

Les symboles "naturels" sont des produits spontanés, rattachés à la vie consciente et individuelle, qui proviennent des contenus inconscients de la psyché. Ils versent dans l'abstraction et se manifestent dans les fantaisies et les

rêves de l'individu. La "belle eau noire" et "sombre" à laquelle Baron des Roses Sauvages compare sa fille Rose-Aimée (99), est un symbole "naturel".

Chez Jung le symbole va de pair avec le rêve. Celui-ci en fait, est la source de nombreux symboles. Les symboles apparaissant dans le rêve constituent le langage ou le "peuple" de l'inconscient, comme le dit Jung. Dans La Nuit, Ménard communique avec le peuple de ses rêves: "Je compris que toutes mes facéties formaient un langage chiffré et que je m'étais servi d'elles pour lancer un message [...] Des figures de rêves tentèrent en vain de m'avertir que j'avais fini par me rendormir." (135). Le rêve et ses symboles ne sont rien de moins que des formes de communication ou des clés de compréhension.¹ Le rêve de Mélie Caron dans le conte de "Mélie et le boeuf" l'aide à "comprendre" ce qui est advenu à son cher boeuf que l'on a amené à la boucherie. "Le songe d'abord ne lui apprend rien," écrit l'auteur. "Au contraire, il lui masque la vue; le voile en est coloré, car elle songe à yeux ouverts." (28). Mais soudainement, le voile s'écarte; Mélie aperçoit un couteau et derrière le couteau, le boucher qui le tient. "Je rêve, se dit-elle." (28). Comme à Mélie, un rêve

1 L'inconscient "communique" aussi d'autres façons moins quotidiennes, par la télépathie ou par la perception extrasensorielle, par exemple.

ne nous apprend d'abord pas grand'chose; il en va de même dans certaines narrations ferroniennes dont le caractère onirique et merveilleux est un "voile coloré" qui "masque la vue" aux yeux ouverts du lecteur. Mais "soudain" le voile s'écarte" pour nous faire comprendre ou pour nous communiquer la réalité. Jusqu'à quel point le lecteur veut "communiquer" avec le texte, cela dépend de lui. Peut-être ne veut-il que lire tout simplement, sans trop chercher. La recherche symbolique ne détermine pas la jouissance des lectures. Mais si on veut lire à un autre niveau de communication, le symbole fournira un moyen de pénétrer ce qui n'est pas à première vue tout à fait compréhensible, que ce soit un rêve ou un passage d'un roman de Ferron.

Le concept de l'inconscient n'est ni si radical ni tellement nouveau. Comme le rêve, l'inconscient fait partie naturelle de l'existence. L'association de l'inconscient avec la névrose ou la psychose est le fruit d'un malentendu ou de l'ignorance. Il ne faut pas confondre l'inconscient jungien avec le subconscient freudien, pas plus, d'ailleurs, que d'autres concepts des deux psychologues. Dans l'Amélan-chier, Tinamer fait la distinction nécessaire lorsqu'elle dit que "Freud a dû se tromper en faisant d'une amnésie nécessaire un refoulement." (158). Chez Jung, l'amnésie n'est pas

forcément un refoulement. Au contraire, oublier "est normal et nécessaire, en ce sens, afin de faire de la place dans notre conscience à de nouvelles impressions, de nouvelles idées. Si cet oubli ne se produisait pas, toute notre expérience resterait au-dessus du seuil de conscience, et notre esprit s'en trouverait encombré jusqu'à ne plus le supporter." (Jung, 37). L'inconscient était connu chez les peuples primitifs comme une "perte d'âme", expression désignant la dislocation provisoire de l'activité pendant quelques moments de rêverie. Plusieurs personnages de Ferron "perdent l'âme" et doivent entreprendre une démarche nocturne pour la retrouver. C'est notamment le cas du Ménard de La Nuit qui retrouve son "âme perdue" en même temps qu'il fait la connaissance de la nuit. Avant, Ménard, ignorant "l'édifice et les proportions" de la nuit (117), dormait tout simplement. Mais il lui devient de plus en plus difficile de s'endormir jusqu'à cette nuit bizarre, pleine d'aventures et d'expériences inusitées, racontée dans le roman.²

Rejeter l'idée de l'inconscient, se limiter au conscient seul, cela ressemble à ne vivre que le jour et ne pas

2 Dans le conte "Le paysagiste", Jérémie manifeste des "symptômes" semblables à ceux de Ménard: "Il dormait peu, mal ou pas du tout; parfois alors il se levait, sortait de la maison [...] et jusqu'à l'aube il errait sur le rivage." (61).

reconnaître la vie pendant la nuit, comme le faisait Ménard avant son aventure et sa découverte nocturnes. La découverte de la nuit — de la vie inconsciente — est une démarche caractéristique des personnages ferroniens. Cette démarche n'est pas facile à effectuer ni à comprendre parce qu'elle enfreint les démarcations strictes de l'inconscient et du conscient. "Lorsque la lune est pleine, peut-on penser qu'on n'en voit que la moitié?" demande Léon de Portanqueu, père de Tinamer dans l'Amélanquier. Le conscient et l'inconscient forment les deux moitiés de la vie. Quand on se sent pleinement conscient, il est difficile de penser qu'il y a toute une moitié de la vie qu'on méconnaît. Les oeuvres de Jung et de Ferron, chacune à sa façon, représentent des tentatives d'explorer la partie cachée de la vie.

Jung tient le plus grand compte des rêves de l'homme, des symboles qui y apparaissent et de l'inconscient, dont ces symboles et ces rêves sont les manifestations. Il en traite sérieusement et scientifiquement, récusant la libre association et évitant des généralisations. C'est dans un esprit semblable que nous considérons le symbole dans l'oeuvre de Jacques Ferron.

C'est le moment de souligner un aspect capital en ce qui concerne la présente étude de l'oeuvre de Ferron. Nous ne traitons pas des symboles que Ferron créerait "inconsciem-

ment" ou en rêve. Cela impliquerait que nous étudions l'auteur lui-même, ce qui n'est pas le cas. Nous ne faisons pas ici de la psychocritique, qui cherche, isole et étudie dans les textes, la personnalité inconsciente de leur auteur. Nous traitons du symbole à l'échelle de l'oeuvre. Or bien que les symboles qui y apparaissent ne soient pas "inconscients" pour Ferron, ils le sont pour ses personnages. Le spectacle de la chasse-galerie à la fin du Salut de l'Irlande surgit inconsciemment chez Connie, non chez l'auteur. Remarquons cependant que cela n'empêche pas que les symboles qu'envisage l'auteur pour ses personnages puissent relever quelque peu de son inconscient ou d'un certain état accompagnant l'acte créateur. L'auteur lui-même note comment, lorsqu'il écrit, il vit en marge de la vie:

Ecrire un livre, c'est pour Jacques Ferron avant tout être seul, n'avoir d'autre compagnie que le temps qui coule, indifférent, autour de lui, vivre dans une autre dimension où il prend conscience de toutes ses virtualités et de sa force véritable envers ou contre la société. "Quand j'écris, je ne vis pas du tout, "dit-il presque sans joie.²

Le symbole, le rêve et l'inconscient, termes centraux dans la pensée jungienne, jouent un rôle prépondérant dans l'oeuvre de Ferron. Ceci nous permet de l'aborder à travers

² Jacques de Roussan, Jacques Ferron, Montréal, Les Presses de l'Université de Québec, 1971, p. 51.

celle de Jung pour la voir dans une autre perspective intéressante.

CHAPITRE II

L'OMBRE

Je me sentais mon ombre...
Je me sentais mon ombre
capturée.

Paul Valéry¹

La métaphore attitrée pour désigner l'inconscient, c'est l'ombre. Jung employait ce terme pour nommer la partie inconsciente de la personnalité parce que celle-ci apparaît souvent dans le rêve personnifiée comme l'ombre du rêveur. En désignant du nom d'ombre ce qui plonge dans le côté "obscur" — dans l'inconscient — Jung s'est tenu au plus près de l'imagerie spontanée figurant volontiers ce personnage, soit par l'ombre au sens propre, soit par un être sombre ou franchement noir.²

L'ombre n'est pas la totalité de l'inconscient où Jung a discerné plusieurs parties: l'ombre, l'anîmus/anima, l'ego, le Soi. Elle est l'inconscient personnel qui contient des attributs inconnus ou peu connus et souvent désagréables, de l'individu. L'ombre est une sorte de "double" incarnant le refusé, le non-vécu, ou le refoulé, et qui en certaines cir-

1 Citation tirée de l'avant-propos de l'essai d'explication du "Cimetière Marin" par Gustave Cohen, Paris, Gallimard, 6e édition, 1958, p. 12.

2 Charles Baudouin, L'Âme enfantine et la psychanalyse, Neuchâtel, Delachaux et Nieslê, 1954, p. 100.

constances, réclame avec insistance satisfaction.³ Plus cette ombre est chargée plus elle tend à se projeter au dehors, de sorte que l'individu finit par faire la rencontre de son double, de son ombre. Dans Le Salut de l'Irlande, Connie rencontre son ombre en rentrant un soir chez lui: "Mon ombre n'était pas pressée, traînante et s'allongeant à rebours; elle rejoignait la nuit qui me suivait aussi." (125) Ménard de La Nuit rencontre son ombre — son double — quand il part pour son aventure nocturne:

Je m'imaginai la déconvenue d'un second personnage, à supposer que ma complexion n'ait pas été unie mais tranchée, divisée et portée par deux hommes marchant l'un derrière l'autre, à trois ou quatre minutes d'intervalle. L'écart de mon dédoublement s'en fût trouvé élargi; peut-être même eussé-je perdu une partie de moi-même plus ou moins regrettable... Sans ce dédoublement, un deuxième marcheur restait possible, celui-là de chair et d'os. (144).

Jean-Louis Maurice, le "double"⁴ de Tinamer, lâ remplaçant dans l'attention de son père, est associé à l'ombre:

3 Ibid., p. 99.

4 Gilbert Durand, dans Le Décor Mythique de la Charreuse de Parme, (Paris, Gallimard, 1951), discerne trois moyens de dédoublement (p. 58-76): 1) par le compagnon-confident 2) par l'adjuvant 3) par le traître ou excitant pour le héros. Le critique s'accorde avec Baudoin quand il note que l'adversaire possède des traits thériomorphes, qu'il est, comme le monstre, toujours ténébreux. Ces idées nous intéressent par leur rapport avec l'idée jungienne de l'ombre et du dédoublement.

"Son ombre s'étend jusqu'à moi," dit Tinamer, "son ombre d'où sortent ses deux mains lumineuses." (137). Dans le Ciel de Québec le double de l'Orphée, alias Saint-Denys Garneau, s'incarne dans Eurydice qui est "attachée à lui [...] comme son ombre." (393). Dans le même roman le double de Frank s'appelle François Anacharcis-Scot. Le dédoublement se retrouve également dans les contes. Le fils du geôlier dans le conte homonyme, a un double: "L'enfant, immobile, ne savait que penser. Son double triste et solitaire, à moitié orphelin, le rejoint." (Contes, p. 154).

Le miroir et le masque peuvent aussi produire le dédoublement. Tous deux ont une place dans la pensée jungienne comme dans l'oeuvre ferronienne. Le miroir peut symboliser le pouvoir de l'inconscient de refléter l'individu, lui donnant une image de lui-même qu'il n'a peut-être jamais eue auparavant. Le miroir lui révèle en somme, son ombre. "Il est possible", découvre la protagoniste de Papa Boss, "de s'apercevoir du fond d'un miroir sous un autre aspect qu'on s'y voit." (32). [...] Les miroirs ont toujours été de mystérieux passages. On s'y regarde du dedans de soi-même pour se voir du dehors, dédoublé par une apparition: un spectre surgit, ouvrant la porte à tous les autres." (31). Ferron attire l'attention sur les miroirs à plusieurs reprises dans son oeuvre. Le curé Godfrey du conte "La corde et la génisse" est bouleversé lors-

qu'on lui montre sur "ce grand miroir magique" qu'est la mer qui "lui avait toujours été bonne" et "qui imprégnait sa spiritualité", sur "ce miroir où il avait appris à lire", "une tache hideuse", (tache assimilable à l'ombre). (176). À la fin de La Charrette, Marguerite va de fenêtre en fenêtre dans la maison où enfin elle se trouve seule. Les fenêtres ne sont que des miroirs qui lui renvoient son image: "S'approchait-elle d'une fenêtre, loin d'y voir, la fenêtre lui renvoyait son image, un visage anxieux." (196). Seule enfin, Marguerite doit maintenant faire face à elle-même et à son ombre.

La parabole des masques est l'une des constantes de l'oeuvre de Ferron.⁵ Elle double en quelque sorte comme dans un miroir, toute l'intention de l'oeuvre qui est de révéler la condition humaine sous le masque de la réalité, qui est de la dissimuler aussi. Le masque accompagne, comme l'ombre, et, comme l'ombre aussi, dissimule et révèle les présences.

Dans La Charrette Marguerite remarque d'une façon significative: "Je n'ai jamais eu la moindre peur des Mardi-Gras. Les masques me rassurent plus que les visages." (200). L'homme à qui elle parle — son mari défunt — répond: "Vous avez

5 Jean Marcel, Jacques Ferron Malgré Lui, Montréal, Les Editions du Jour, 1970, p. 128-129.

certainement raison, madame: ce masque me va mieux que mon visage... Savez-vous qui je suis?" La vraie identité, "l'être" de l'individu, est très souvent plus liée à son ombre qu'à sa nature consciente, à sa "persona".

"Persona" est le terme jungien qui désigne ce masque social que tout le monde porte à un moment ou à un autre dans la vie. La "persona" masque l'ombre, le côté désagréable de la personnalité qu'on n'aime pas reconnaître. Pour devenir une personne complète, cependant, ou — pour introduire une expression qui sera capitale dans le reste de notre étude — pour la "réalisation de soi", il faut reconnaître le "mauvais" aussi bien que le "bon" côté de soi. Il faut tenir compte de ses défauts aussi bien que de ses qualités. Un "bon" côté? Il faut l'assumer. Un "mauvais" côté? Il faut s'en débarrasser une fois pour toutes, purger les maux latents.

L'Amélanchier développe la distinction faite entre le "bon" et le "mauvais" côté des choses. Selon l'enseignement de Léon de Portanqueu, père de Tinamer, le monde a un "bon" et un "mauvais" côté: "Le bon côté des choses se trouvait en arrière de la maison, au bout du jardin, dans ce jardin même et dans le bois infranchissable qui le terminait." (27). Le mauvais côté se trouvait par devant la maison, dans la rue qui portait le nom de Bellerive, "un des centaines et des milliers d'alias du labyrinthe, un faux nom pour compliquer le dédale

urbain, sururbain et multimunicipal." (29). "Chaque fois que Léon de Portanqueu, habillé comme tout le monde - c'était son déguisement - s'éloignait de la maison, celle-ci se penchait par en avant, du mauvais côté des choses". (31). Dès son retour, "la maison se remettait à pencher du bon côté des choses". (33). Bref, le bon côté est celui du monde de l'enfance où le père et Tinamer s'entendent. Le "mauvais" côté est celui du monde adulte, monde des maux latents.

C'est peut-être le médecin chez Ferron qui aime voir purger le côté latent, processus fondamental dans la pensée jungienne. L'auteur "purge" les maux en les nommant, en les mettant à jour. Le docteur Fauteux du Saint-Elias nous apprend que "la maladie obéit, le plus souvent, à des convenances mondaines. Elle a besoin d'être verbalisée, pour qu'on puisse l'exposer de telle sorte qu'on en guérisse par logique. "Dans mon art," ajoute le docteur, "on ne procède pas autrement." (92). L'auteur Ferron révèle alors non seulement le "bon" côté de ses personnages mais aussi "leur mauvais" côté. Il aime bien représenter de beaux portraits de gentilles gens pour les faire connaître par la suite dans une autre perspective. C'est-à-dire qu'il nous présente d'abord leur "persona" et ensuite leur "ombre". Dans La Nuit Ménard est un "bon chrétien, bon citoyen, bon époux," (116), "un employé considéré, à son affaire, besogneux, ponctuel," (121), "un citoyen

respectable en train de devenir échevin et gérant de banque." (133). Jean Goupil de La Chaise du maréchal ferrant, maire de la municipalité, est "honoré par tous ses collègues et nommé préfet du Gaspé-Nord." Baron des Roses Sauvages est "un beau grand jeune homme, toujours bien mis, soignant son apparence sans ostentation, toujours poli et prévenant malgré son exhubérance naturelle, mais très avantageux." (9). "Il apportait une calme énergie qui lui valait une réputation de bourreau de travail, d'homme d'ambition et de futur manager." (83). Voilà trois "personas"; elles masquent un autre homme. Prenons le cas de Baron. Ce beau jeune homme ne reconnaît pas son ombre, son côté obscur, du moins pas tout de suite: "il prenait toute la lumière et ne parlait jamais de l'ombre." (9). La naissance de sa fille Rose-Aimée marque un tournant dans sa vie. "Naguère poli et prévenant il devenait arrogant et insultait les gens à propos de rien." (109). Baron, qui avait été ce qu'on appelle un homme avenant, ne l'était plus. (108). Les choses vont de mal en pis pour lui, jusqu'à son suicide. À force de ne jamais parler de l'ombre, de ne pas reconnaître son côté obscur, Baron finit par en être la victime.

Parfois des personnes dont on ne connaît que l'ombre — le "mauvais" côté — révèlent leur "bon" côté. C'est le cas du diable de La Charrette. On ne peut que ressentir quelque

sympathie pour ce pauvre diable qui, lorsqu'on tente de le prendre par le bras, "a un mouvement de retrait, non pas par manque de civilité, mais par gêne, parce qu'il prévoit la mauvaise impression: chaque fois qu'on lui prend le bras avec bonhomie, on le lâche aussitôt comme si on s'était trompé et qu'on avait saisi un serpent." (56). Il en est de même pour le diable de La Chaise du maréchal ferrant dont le verve et le naturel ne sont pas sans charme. D'autres personnages traditionnellement antipathiques comme le diable — la prostituée par exemple — se montrent très gentils chez Ferron. C'est bien le cas de Linda et de l'Acadienne du Salut de l'Irlande, de Barbara de La Charrette et de Barbara de La Nuit,⁶ de Thérèse de La Chaise de maréchal ferrant et de Marguerite du Saint-Elias, sans parler des personnages des contes comme Biouti Rose de "La vache morte du canyon." À un certain moment dans La Charrette Linda fait remarquer à Frank Archibald qui lui parle de Rimbaud comment ses compagnons ressemblent tous un peu au jeune poète français: "Ne me parle pas de Rimbaud," dit-elle, "car nous sommes tous devenus comme lui... Quand

6 Plusieurs personnages ferroniens, Barbara par exemple, apparaissent dans plus d'un roman. Barbara se présente dans La Nuit aussi bien que dans La Charrette. Cotnoir apparaît dans Cotnoir et dans Le Ciel de Québec. Le nom Tinamer est employé dans L'Amélanhier et dans La Chaise du maréchal ferrant. Le protagoniste de La Nuit, François Ménard, apparaît aussi dans Le Ciel de Québec.

j'ai eu dix-huit ans, j'ai traversé le pont, je suis allée vers le château comme Rimbaud vers les montagnes d'Abyssinie." (122). L'allusion est propice. Voici quelqu'un qui, encore enfant, a choisi de vivre la partie malsaine de lui-même se livrant à la débauche et au "dérèglement systématique", ce qui scandalisait la société. D'une façon semblable, peut-être moins radicale, tout le monde doit se révéler le côté noir de lui-même. En reconnaissance du "bon" et du "mauvais" côté de l'être humain Ferron dépeint le Saint mais aussi le Diable. Dans Le Salut de l'Irlande la mère de Connie est, selon son mari CDA, "une sainte sur terre" (174)." Mais elle ne me comprend pas", ajoute le père de Connie, parce qu'il "lui manque d'être irlandaise." En le "saint" comme en le "diable" sont révélés des qualités et des défauts. Comme nous l'apprend le conte "L'Archange du faubourg", "un ange, même archange, ne séjourne pas sur la terre sans y contracter quelque malice." (47). Il en va de même pour les personnages principaux. S'ils ont leurs qualités, ils ont aussi leurs défauts. Le protagoniste ferronien n'est pas ce héros impeccable avec qui on aime s'identifier. D'une part il est aimable, de l'autre il est antipathique. Ce sont les deux côtés de l'être humain. Tôt ou tard, il faut les reconnaître, comme le font les personnages ferroniens à l'occasion de leurs démarches nocturnes.

CHAPITRE III

MASQUES DE L'OMBRE

La vida es sueño.

Calderon

Le concept de l'ombre, central dans l'oeuvre de Jung, s'intègre parfaitement à l'arrière-plan nocturne qui est presque une "marque de fabrique" du roman ferronien. La Nuit et La Charrette se déroulent entièrement pendant la nuit tandis que d'autres romans possèdent l'atmosphère nocturne grâce à leur qualité onirique. Comprendre cette mise en scène nocturne, c'est déjà bien avancer dans la compréhension de la pensée de Ferron. C'est se familiariser avec sa vision du monde et avec sa philosophie comme écrivain. Ce fond nocturne est lié aux concepts ferroniens de la réalité, du merveilleux et de l'irrationnel.

La signification de la nuit ferronienne trouve ses origines dans la perception de la nuit de l'enfant pour qui c'est un temps de fantasmagorie. Dans le conte "Le pigeon et la perruche", le chagrin de la protagoniste Marie est immense, mais, écrit l'auteur, "la nuit des enfants est plus grande encore." (166). Pour l'enfant, toutes sortes de choses fantastiques arrivent pendant la nuit: les sorcières volent, le Père Noël rend visite, on reçoit les oeufs de Pâques, le petit frère est né, et ainsi de suite. L'enfant a une crainte respectueuse, parfois une véritable peur de la nuit, comme dans

les contes "La Mi-carême" ou "La sorcière et le grain d'orge" où l'enfant est effrayé par le mystérieux visiteur qui vient battre la mère pendant la nuit. C'est le sentiment d'émerveillement face à la nuit — à la vie en général — que veut retrouver Ferron. Il le saisit en partie en ayant recours à un fond nocturne qui permet que des événements inusités se produisent. Mais ce n'est pas sa seule ressource. Il dépeint très franchement des merveilles: des animaux qui parlent,¹ des chaises qui volent,² des archanges qui descendent du ciel,³ des téléphones qui rêvent,⁴ des ruisseaux qui rient,⁵ des cerisiers qui discourent,⁶ etc. L'habitant du conte "Le déluge" a "une drôle de maison, car chaque année durant l'hiver elle flottait sur la neige quarante jours et plus; toutefois, le printemps revenu, elle redevenait une maison comme les autres à la place même d'où elle était partie." (111). Point n'est besoin de rechercher toute l'histoire du rapport entre le merveilleux et le conte pour saisir ce à quoi sert le merveilleux.⁷ Il change momentanément notre vision des choses. Un

1 Le Salut de l'Irlande

2 La Chaise du Maréchal ferrant

3 Papa Boss

4 La Nuit

5 Le Ciel de Québec

6 L'Amélanchier

7 J. Marcel, Op. cit., p. 78-80.

événement inattendu nous arrête un moment, juste le temps qu'il faut pour reconsidérer. "L'oeuvre de Ferron est une de ces haltes qui nous invitent à réfléchir sur l'état lamentable de notre destin présent."⁸ Cette reconsidération, même passagère, provoque très souvent une nouvelle perception du monde ou de la réalité. On se rend compte que ce qu'on croit être réel ne l'est pas. Au contraire, "la réalité se dissimule derrière la réalité". (La Nuit, 221).

L'oeuvre de Jacques Ferron nous met en garde contre les apparences trop souvent trompeuses. "Ne vous fiez pas aux apparences, monsieur le curé," conseille la vieillarde au jeune ecclésiastique malade du Saint-Elias. (65). La capitainesse et sage-femme du village des Chiquettes dans Le Ciel de Québec fait une annonce semblable: "Ecoutez-moi et sachez que vos yeux vous trompent." (78). À un certain moment dans ce même roman, Mgr Cyrille a l'air d'être mort. Il ne lui manque que le teint. "Ne vous fiez pas au teint," (32), dit le Cardinal, avec raison, car, effectivement, Mgr Cyrille n'est pas du tout mort mais dans un état d'inconscience semblable à celui d'une "perte d'âme:

Il ferme l'oeil et par un grand soupir
rappelle son âme au plus profond de soi, c'est-à-
dire dans le noir où cette âme devient noire parmi

8 Ibid., p. 177.

le noir et indiscernable; il perd toute faculté de sorte qu'il n'a pas à comprendre ce qui ne se comprend pas. (33).

Plus loin dans le roman, Orpheus, alias Saint-Denys Garneau, va "au-delà des apparences toujours plus loin, vers l'infiniment petit et l'infiniment grand", mais se heurte toujours aux apparences qui sont devenues un mur. (236). L'archange qui rend visite à la protagoniste de Papa Boss la met en garde contre les apparences: "C'est ce qu'il m'a dit, mon père," s'ouvre-t-elle à son confesseur. "Que vous a-t-il dit, ma fille?", demande celui-ci. "De ne pas me fier aux apparences." On ne peut se fier ni aux apparences, ni à la réalité qu'elles projettent: "La réalité, courte chose! À quoi sert la réalité sinon à se dérober à elle-même et à fuir la brève échéance?" (La Nuit, p. 221, dans Les Confitures de Coing).

La mise en question de ce que nous considérons comme la réalité est un des aspects importants de l'oeuvre de Jacques Ferron. À travers les expériences des personnages ferroniens le lecteur doit s'interroger sur la réalité, plus particulièrement, sur la réalité québécoise. Ce sujet digne des recherches les plus minutieuses, l'auteur le fait monter en toute aisance par une technique simple: la modification de la réalité par le merveilleux. En se servant du merveilleux, Ferron n'a pas l'intention de changer le monde; l'auteur ne ressemble

pas à son personnage du Ciel de Québec, ce garçon sympathique qui fait des rêves pour changer la réalité." (363). Il ne cherche qu'à modifier un peu la réalité pour qu'on la reconsidère.

L'interrogation ferronienne des apparences et de la réalité s'exerce dans une voie parallèle à celle de Jung. S'intéresser à la réalité, c'est tôt ou tard s'intéresser au rêve. Dans l'oeuvre de Ferron le rêve et la réalité s'entremêlent. Le dernier chapitre du Salut de l'Irlande présente le rêve fabuleux de Connie suivi d'une scène censément réelle. L'un est aussi fantastique que l'autre; on ne saurait les distinguer. Dans le roman ferronien la distinction entre le rêve et la réalité est souvent à peine perceptible: "J'avais beau me dire que cette métamorphose relevait du rêve, je l'avais éprouvée ne sachant pas que je rêvais, tout autant que si je l'avais vécue," témoigne Tinamer dans L'Amélanchier. Il faut que Ménard de La Nuit se demande au terme de son aventure nocturne si le tout n'a peut-être pas été un rêve: "Ma nuit n'était peut-être qu'un rêve? Je plongeai la main dans ma poche de veston: j'en sortis le carnet de Frank. Je n'avais donc pas rêvé." (230). La protagoniste du conte "Martine" pose une question semblable: "Le lendemain matin, sur mon ventre, de ce rat nulle trace. Le soleil riait, j'avais faim.

Peut-être avais-je rêvé?" (122). Pour Frank Anacharis du Ciel de Québec tout "se passa comme dans un rêve" pendant sa première nuit québécoise initiatique. (369).

Ce mélange du rêve et de la réalité exige une reconsidération de la réalité et de l'interrogation sur les apparences, dont celle-ci se revêt. Quelle est la réalité, quelles sont les apparences, dans ce mélange qu'est la vie moderne où l'homme est, comme le dit tristement le vieux curé dans Papa Boss, abandonné "à la guerre, au massacre des faibles et des enfants, à des explosions au souffle terrifiant... aux soucoupes volantes, aux Martiens, aux robots." (45)? Voilà des questions à poser par rapport au milieu que dépeint l'oeuvre de Ferron, ce milieu québécois où, jugeant d'après le portrait littéraire et seulement ainsi, le rêve semble être de toute importance: le rêve d'un Menaud d'occuper la montagne qu'il aime, occupation qui n'a jamais lieu; le rêve d'un Moisan qui, dans le garage américain où il est veilleur de nuit, songe à ses trente arpents bien aimés; le rêve d'une Florentine qui, face à la réalité sordide de sa situation, envisage un amour romantique, idéal; le rêve d'un Alain Dubois qui laisse vaguer ses pensées de vie conjugale heureuse, cependant que sa femme sort avec un amant; le rêve d'un Jean le Maigre qui dans son délire, envisage une vie familiale chaleureuse et toute autre que celle de l'existence réelle, et ainsi de suite. Le rêve

retient sa place d'importance dans l'écriture québécoise; ne mentionnons que l'oeuvre de Victor-Levy Beaulieu où le rêve abonde.

Marguerite de La Nuit vient de ce milieu "pauvre et décent, empreint de religiosité, refermé sur lui-même en dépit de sa supposée ouverture vers le haut." (117). Quand son mari Ménard lui annonce qu'il lui est devenu possible de prendre sa retraite, Marguerite demande avec anxiété:⁹ "Si tu ne travailles pas, que feras-tu?" — "Marguerite," répond Ménard, "Est-ce qu'on ne peut pas rêver un peu?" (120). Comme Ménard, l'évêque du Ciel de Québec doit "défendre ses propensions au rêve et à la méditation contre la ménagère bornée que devenait alors sa femme." (120). Dans le milieu austère et acharné d'où vient l'évêque, Marguerite et Ménard, un peu de rêverie ou de fantaisie serait bénéfique, ne fût-ce que pour libérer

9 La mère de Tinamer dans L'Amélanancier ressemble à Marguerite: Selon la jeune fille, "Etna n'est pas une personne à se faire des histoires de tout et de rien. Elle dit qu'elle n'a pas de temps à perdre, plus soucieuse que joyeuse, toujours pressée à faire les choses simplement, dormant quand elle dort, n'en profitant même pas pour rêver. Elle se borne par devoir et trouve qu'elle n'en mène pas large. Mon père prétend qu'elle n'est pas chrétienne alors que lui, mécréant comme pas un, le serait et grandement parce qu'il rêve autant qu'il ronfle, la nuit, qu'il ne perd jamais une occasion, le jour de plaisanter, de fabuler et de rire." (40).

les rêveries latentes qui, elles, ne sont pas salutaires et qui, à force de ne pas être réalisées, mais plutôt refoulées, finissent par produire des frustrations et même des complexes. Un peu d'imagination libérerait non seulement de la réalité écrasante, mais aussi, une fois pour toutes, ce penchant latent vers le rêve. C'est donc presque une thérapeutique, comme le voudrait le psychanalyste Jung. Sous le semblant de quitter la réalité, on finit par y revenir, mais, cette fois-ci, sans illusion.

La libération des rêves latents comme la reconsidération de la réalité¹⁰ qui s'accomplissent toutes deux à l'aide

10 Ne mentionnons qu'en passant un autre aspect de la reconsidération ferronienne de la réalité, à savoir, la reconsidération des concepts de la folie, du crime et de l'art. Les fous, comme les criminels, jouent un rôle particulier dans l'oeuvre de Ferron. Ces personnes qui ne voient pas les choses "comme il faut" sont souvent des êtres exceptionnels. Dans Le Saint-Elias, messire Tourigny en l'honneur de qui on avait nommé le bateau le "Saint-Elias", "faisait partie des oiseaux rares pour qui la réalité ne compte guère, à laquelle ils ne se soumettront jamais et qui ne cesseront de se la soumettre, soit par leurs idées, soit par leur pouvoir. Ils deviennent des artistes, des saints, des fous, des criminels, quand ils parviennent à vivre." (42). Lorsque, dans le conte "Le perroquet", on demande au médecin si la tante Donatienne ne serait peut-être pas un peu folle, il répond: "Bizarre, peut-être, affectée, assurément, mais elle n'est pas folle. Autrement il faudrait vider les couvents, les académies, et mettre toutes les poétesses du Canada, toutes les nonnes de la terre à l'asile." (54). Presque chacun des romans de Ferron touche au sujet de la folie et des "fous". Dans les Roses Sauvages, on apprend que la folie est devenue peu à peu une maladie, curable comme les autres. (95). Une bonne partie de La Nuit traite du séjour du protagoniste au sanatorium. Celui-ci est "malsain", car: "Sous prétexte de vous guérir, on vous

du merveilleux, sont avantageuses non seulement pour le milieu dépeint dans l'oeuvre de Ferron mais aussi, selon Jung, pour la société moderne en général. Il semble que l'homme moderne, malgré ses prouesses, tels ses voyages à la lune, ait perdu son sentiment d'émerveillement face à l'univers et à la vie, comme l'explique le psychanalyste:

À mesure que la connaissance scientifique progressait, le monde s'est déshumanisé. L'homme se sent isolé dans le cosmos, car il n'est plus engagé dans la nature et a perdu sa participation affective inconsciente* avec ses phénomènes. Et les phénomènes naturels ont lentement perdu leurs implications symboliques. Le tonnerre n'est plus la voix irritée d'un dieu, ni l'éclair son projectile vengeur. La rivière n'abrite plus d'esprits, l'arbre n'est plus le principe de vie d'un homme, et les cavernes ne sont plus habitées par des démons. Les pierres, les plantes, les animaux ne parlent plus à l'homme et l'homme ne s'adresse plus à eux en croyant qu'ils peuvent l'entendre. Son contact avec la nature a été rompu, et avec lui a disparu l'énergie affective profonde qu'engendraient ses relations symboliques. (95).

* Jung appelle aussi "participation inconsciente" ou "identification inconsciente" ce que Lévy-Bruhl appelait participation mystique.

En passant outre au côté irrationnel ou fantastique, l'homme moderne a perdu une faculté que Jung estimait essen-

isole du monde." (152). Dans Cotnoir il est question d'Emmanuel. Est-il "normal" ou bien "fou"?

tielle et que l'homme primitif possédait: "Le primitif, lui, a encore conscience de ces propriétés psychiques; il attribue aux animaux, aux plantes, aux pierres des pouvoirs qui nous paraissent étranges et inacceptables." (Jung, 43). On désigne souvent ce phénomène par le terme "animation". L'homme moderne, à la suite de l'industrialisation et du développement des connaissances scientifiques qui ont changé son monde, n'accepte pas comme sérieuse cette notion d'animation. Il n'y a pas de place dans son monde mécanique et organisé pour quelque chose de si irrationnel et de si fantastique. Mais derrière le masque de rationalité moderne, l'irrationnel est toujours là, et Ferron le relève. "Toute l'oeuvre de Jacques Ferron crie qu'il importe de croire en l'irrationnel et en la poésie."¹¹

L'animation est un des traits frappants de l'oeuvre de Ferron. Dans L'Amélanhier, les arbres parlent, les fleurs ont une vie propre et les animaux sont des "frères" et des "soeurs": "De ma propre initiative," dit Tinamer, "je me suis fait un frère d'un chien nommé Bélial, des cousins de trois chats, Bouboule, le matou, Jaunée, la chatte, et Thibeau, leur fils, car je me sentais seule d'être fille unique et les

¹¹ J. Marcel, Op. cit., p. 183.

trouvais tous aussi dignes de faire partie de la grande famille des de Portanqueu." (19). Les contes surtout abondent en exemples d'animation. La maison bizarre du "Déluge" flotte dans l'air pendant l'hiver. Dans "L'archange du faubourg" et "Mélie et le boeuf" les arbres sont animés:

Un arbuste toutefois gênait sa vue. Zag lui dit: "Laisse tomber tes feuilles." L'arbuste obéit si prestement qu'une poule, juchée au milieu du feuillage, laissa tomber ses plumes en même temps. "L'archange du faubourg" (46)

Dans sa hâte elle se heurte au cerisier qui, distrait lui-même, ne l'a pas vue venir, absorbé dans son feuillage à détailler ses grappes aux oiseaux; ceux-ci s'envolent, des cerises choient et le mauvais domestique reste pris sur le fait à ses racines. À sa grande surprise la vieille continue. Alors il fait signe aux oiseaux de revenir.

"Mélie et le boeuf" (28)

Dans le "bois bavard et enchanté, vantard aussi, voire un peu méchant" (13) de L'Amélanquier, "tous ces arbres, arbustes, arbrisseaux avaient un langage et parlaient à qui voulait les entendre." (11). Un arbre en particulier se distingue des autres. C'est l'amélanquier, que monsieur Northrop nomme saskatoon, "un arbre désinvolte et moqueur... qui ne nous avait pas en très haute considération nous parlant comme à des cochons." (12).

Si les plantes, les animaux et les rocs sont animés, c'est parce qu'ils ont une âme comme l'homme ou encore parce

qu'ils incarnent l'âme de l'homme. Les anthropologues notent chez les tribus primitives la présence de ce qu'ils appellent une "âme de la brousse." Celle-ci est une partie de l'être — très souvent son ombre — incarnée dans un animal ou dans un arbre avec qui l'homme a une sorte d'identité psychique.

(Jung, 24). Le phénomène de "l'âme de la brousse" donne des qualités humaines aux animaux et des qualités animales aux hommes. Tinamer de L'Amélanchier se trouve devant "de grands volatiles qui dansaient autour d'elle". (55). Chose étonnante, tout en restant poules, ^{ils} ~~elles~~ paraissaient humains. Le phénomène de "l'âme de la brousse" est bien familier dans les contes populaires. Il n'est pas surprenant alors de le retrouver chez Ferron qui se sert de la forme du conte. Les contes ferroniens abondent en animaux qui sont en rapport avec le protagoniste humain. C'est le cas du boeuf sur lequel s'attendrit Mélie dans le conte "Mélie et le boeuf". Cherchant son cher boeuf perdu, Mélie fait la connaissance de l'avocat maître Leboeuf qui fait curieusement penser à Saint-Denys Garneau: "Je suis pris dans une cage d'os," dit-il à Mélie. "L'oiseau dans sa cage d'os, c'est la mort qui fait son nid. Naguère, j'espérais me libérer en écrivant, mais les poèmes que je fis alors ne rendaient pas mon cri." (37).

C'est une vache qui occupe la place importante dans la vie du protagoniste de "La vache morte du canyon", tandis

que dans "La corde et la génisse", c'est une génisse. Un curieux rapport s'établit entre le médecin de "Les Mechins" et "un vieux cheval blanc pelé à la saillie des os, l'échine comme une arête, la queue coupée." (42). Ce cheval "sauve" le médecin qui aime l'animal comme "un frère". Le médecin d'"Une fâcheuse compagnie" est gêné de se trouver suivi de trois cochons. "Le perroquet" raconte l'histoire d'une "demoiselle fort distinguée", la tante Donatienne qui a appris de son oiseau Coco à "montrer son cul". (54-55). Il s'agit encore des oiseaux dans le conte "La perruche" comme dans "Le pigeon et la perruche" où l'oiseau est intimement lié à la protagoniste Marie: "Cet oiseau avait remplacé son coeur. Il l'empêchait de céder à son âge et aux plaisirs du moment. Il la gardait dans une demi-tristesse, dans un demi-bonheur." (166). Dans "Le chien gris", Nelly fille non-mariée de Peter Bezeau, donne naissance à un fils. Ce n'est qu'après cette naissance que Peter apprend que le chien gris qui depuis quelque temps rôde autour de la maison, appartient au commis, un jeune homme qui rend visite à Nelly. Le conte ferronien "Le petit chaperon rouge" remplace le loup du conte populaire par un chien. Le conte "Bêtes et mari" offre une variété étrange d'animaux, chacun investi d'une signification taquine dans cette histoire qui joue sur le mot "honorée", terme désignant la maladie du protagoniste. Il y a un éléphant "pensif,

la trompe triste", une licorne, trois grands chiens noirs, un gros rat blanc et un chat. Dans "Le fils du geôlier", il est question d'un ourson. Dans "La laine et le crin", une file de petits béliers sort de chez la reine, femme trop parfaite du roi. (139).

Ce défilé d'animaux continue dans les romans ferro-niens. Dans Le Salut de l'Irlande par exemple, le renard est apparenté au protagoniste Connie. Dans Cotnoir, le bonhomme et le notaire qui se présentent inopinément aux funérailles ressemblent à un gros chat et à un rat. Tous les personnages de L'Amélanhier s'associent à un animal: monsieur Northrop, l'anglais, à un lapin, la mère Etna, à une gélinotte, le père Léon, à un bouc, et Tinamer, à une bécasse. C'est dans ce même roman qu'apparaît l'autre version de "l'âme de la brousse" — l'arbre. "Comme cette croissance psychique n'est pas l'effet d'un effort conscient et naturel, elle est souvent symbolisée dans les rêves par un arbre, dont la croissance lente, vigoureuse et involontaire, s'accomplit suivant un plan bien déterminé." (Jung, 161). Dans L'Amélanhier, l'arbre joue un rôle significatif dans le développement de Tinamer. L'arbre a sa place dans Papa Boss aussi:

L'arbre restait derrière votre fenêtre. L'an-goisse de la vie qui cherche par un tronc, une branche, une feuille, le chemin de la conscience, vous l'éprouviez obscurément. (62).

Les Roses Sauvages présentent un cas analogue. Cette cousine sauvage de la fameuse fleur domestique qui exerce une influence étonnante sur Baron, tient un premier rôle dans sa vie. C'est par une "nuit chaude de juin" quand "par les fenêtres ouvertes le parfum des roses sauvages s'introduisait dans la chambre", que la femme de Baron "s'en trouva suffoquée et secoua son mari qui dormait profondément". (22). Et c'est quand "le rosier était justement au plus fort de sa floraison" (26) que la femme se suicide. Assis dans un avion quelques années après la mort de sa femme, Baron "perçut une autre odeur familière qui lui parut étrange et nouvelle." (36). C'est celle des roses sauvages. "Il y avait tant de mois qu'il vivait en veuvage, possédé par sa fille Rose-Aimée, sans autre intérêt féminin, que cette odeur-là lui avait paru exquise, et pourtant, pourtant, l'espèce ne commençait-elle pas par elle?" Les roses et la fille de Baron deviennent liées l'une à l'autre: "Le rosier en obstruait toujours les fenêtres de la chambre à coucher. En juin, il fleurissait et de son parfum incessant avertissait Baron, chaque jour plus impatient, qu'il allait bientôt prendre ses vacances en compagnie de sa fille." (83). Les roses sauvages exercent une influence certaine sur Baron. Selon l'idée jungienne, elles semblent incarner le côté malfaisant de ce beau grand jeune homme si poli. Seul, il ne fait pas de mal, mais s'approche-

t-il des roses sauvages, des malheurs arrivent.

Ces concepts de l'animation et de "l'âme de la brousse" — ces masques de l'ombre, le côté obscur de l'être humain, lient l'esprit moderne à l'esprit primitif. De tels liens sont essentiels pour comprendre la tendance de l'homme à créer des symboles et le rôle que jouent les rêves dans l'expression de ces symboles. Ces liens sont à la base de plusieurs idées importantes dans la pensée jungienne, qui seront considérées maintenant ensemble dans le concept de l'Archétype.

CHAPITRE IV

LES ARCHETYPES

Le monde évolue, mais les formes selon lesquelles on le pense n'ont guère changé.

Jacques Ferron, "Suite à Martine", Contes (édition intégrale), p. 129.

Si évolué que soit l'homme moderne, il n'est pas tellement différent de l'homme primitif son prédécesseur. Celui-ci avait même certains "talents" qui manquent à l'homme d'aujourd'hui comme, par exemple, l'intégrité de la faculté instinctive, ou bien, l'accès facile au psychique comme dans les phénomènes de l'animation et de "l'âme de la brousse" qui douent les animaux, les plantes et les pierres de pouvoirs. Comme nous, l'homme primitif rêvait, racontait des histoires et célébrait des rites. L'anthropologie contemporaine révèle comment certaines choses et figures, certains "motifs" qui réapparaissent régulièrement dans nos rêves se présentent aussi, sous forme d'images typiques, dans les mythes des civilisations disparues et chez nos contemporains incultes ou ignorants de l'histoire des civilisations. Le mot qui désigne ces motifs, du moins la tendance à former des représentations de tels motifs, c'est l'archétype.

Jung distingue l'archétype de l'instinct: "Ce que nous appelons "instinct" est une pulsion physiologique, perçue

par les sens. Mais ces instincts se manifestent aussi par des fantasmes, et souvent ils révèlent leur présence uniquement par des images symboliques. Ce sont ces manifestations que j'appelle les archétypes. Leur origine n'est pas connue. Ils réapparaissent à toute époque et partout dans le monde, même là où il n'est pas possible d'expliquer leur présence par des transmissions de générations en générations, ni par des fécondations croisées résultant de migrations." (Jung, 69).

Ce que nous appelons "la conscience de l'homme civilisé", ajoute le psychanalyste, n'a cessé de se séparer des instincts fondamentaux. Mais ces instincts n'ont pas disparu pour autant. Ils ont simplement perdu contact avec notre manière indirecte. Ils peuvent le faire par le moyen de symptômes physiologiques dans le cas d'une névrose, ou au moyen d'incidents divers, comme par exemple des humeurs inexplicables, des oublis inattendus, des lapsus..."(83) ou encore par des rêves, des symboles et des archétypes.

L'archétype désigne alors une image originelle qui existe dans l'inconscient. Les archétypes sont comme des symboles archaïques existant dans l'esprit de l'homme depuis les temps primitifs et réapparaissant dans les rêves de l'homme moderne. L'archétype n'est pas le fruit de l'expérience personnelle, mais une entité innée qui semble avoir une vie

propre, indépendante, comme s'il était une âme parcellaire. Il vient à sa guise et très souvent s'oppose aux intentions conscientes de l'individu.

À force de se répéter, ces images archétypiques finissent par structurer les désirs, les préoccupations et les secrets les plus intimes de l'homme. En fait, l'archétype peut jouer un rôle décisif dans la vie d'un individu, influant sur ses émotions, ses attitudes et ses rapports avec d'autres individus. Certains motifs archétypiques ont de nombreuses représentations, dont beaucoup sont très vieilles — "archaïques" — comme par exemple, le labyrinthe. Ce motif se présente dans L'Amélanchier où Tinamer note qu'il "n'était qu'une adaptation de l'ancien" (29), le labyrinthe mythologique, archétypique.

Un autre très vieux motif archétypique dont se servent les hommes, est l'arbre. Important à la fête de Noël, l'arbre est aussi employé dans d'autres "rites", comme dans les cérémonies marquant l'ouverture d'un nouveau bâtiment par exemple. Encore une fois dans L'Amélanchier, l'arbre joue un premier rôle.

Encore un autre très vieux motif qui réapparaît à travers les siècles jusqu'à nos jours sous de nombreux déguisements, est celui du vol. Ce motif se présente chez Ferron

dans La Chaise du maréchal ferrant et dans Papa Boss. Dans ce dernier, monsieur Pelletier, le propriétaire, vole:

Le propriétaire s'était mis à faire des sauts, d'abord courts et rapides, puis plus espacés mais aussi plus hauts, dans le but sans doute de rompre l'enduit magique qui le rendait perméable à la lumière... Avant de se lancer en l'air, il jetait quelques regards furtifs pour s'assurer que personne ne le voyait... Il sautait le dos au soleil, de son mieux, de plus en plus haut, le plus haut possible, s'imaginant qu'à une hauteur donnée ses yeux exorbités apercevraient soudain son ombre de nouveau devant lui. (60-61).

Contre toute règle physique, Jean Goupil de La Chaise du maréchal ferrant vole à merveille sur une chaise. Par ce vol, il retourne au monde des origines de l'homme, un monde primitif, mais d'une richesse et d'une somptuosité qui rappellent le jardin d'Adam et d'Eve:

Bientôt, en bas, il aperçut les lueurs phosphorescentes qui émanaient des Caraïbes. Au milieu de ces lueurs, endormies dans des nacelles plus sombres, des milliers d'îles voguaient. Il entendait le bruit des flots qui se rompaient contre elles; il percevait l'odeur sucrée des Antilles. (130).

Parmi les herbes parfumées, dans une clairière de l'île qui était bordée d'arbres chargés de fruits dont elle [Tinamer] n'avait jamais mangé. (135-136)...

Jean Goupil aima Tinamer Poulin dans cette clairière de fruits mûrs. Ils firent l'un pour l'autre de leur mieux. Ensuite Jean alla cueillir des fruits pour elle... des fruits qu'elle mangeait pour la première fois... (137).

Le bateau a très souvent une valeur archétypique. La barque de Caron dont parle Bachelard est une "image familière [...] si nous savons interroger nos rêves!"¹ "Toutes les âmes, quel que soit le genre de funérailles, doivent monter dans la barque de Caron,"² le bateau de la mort conçue comme un voyage sur l'eau. Thème fondamental qui se couvre de mille variations, la légende du bateau des morts, ainsi que les images de Caron sont aux milles formes.³ "Tous les bateaux mystérieux... participent au bateau des morts."⁴ Le Saint-Elias du roman de Ferron est un bateau, un trois-mâts construit "pour aller au-delà des passes de Terre-Neuve, dans le grand océan, vers les Bermudes et les Antilles, au besoin vers les vieux pays". (11).

Jacques Ferron tire partie des archétypes mais d'une façon bien particulière. Il ne s'agit pas de ces magnifiques archétypes que l'on trouve dans les mythes et dans les contes de fée. On ne trouvera pas chez Ferron des tapis volants riches et luxuriants, ni de chevaux splendides et pleins d'ar-

1 L'eau et les rêves, p. 104.

2 Ibid., p. 107.

3 En particulier, la fonction d'un simple passeur, dès qu'elle trouve sa place dans une oeuvre littéraire, est presque fatalement touchée par le symbolisme de Caron. Le "survenant", ce personnage familier dans l'écriture québécoise, ne serait-il pas un tel "passeur"?

4 L'eau et les rêves, p. 104.

deur. Le cheval de La Charrette est tout vieux, celui du conte "Les Méchins", "vieux [cheval] blanc pelé à la saillie des os, l'échine comme une arête, la queue coupée." (40). Semblablement, la chaise du maréchal ferrant est "vilaine". Cet usage singulier des archétypes est lié au souci constant de l'auteur de ne pas être trompé par les apparences et à sa recherche de la réalité, du réel quotidien. L'auteur ramène le mystère au non-mystère en adaptant ses archétypes à la réalité quotidienne qui l'entoure et que dépeint son oeuvre, où on ne verrait pas de Pégase, ni de tapis volant, mais bien une vieille rosse ou une vilaine chaise de maréchal ferrant.

Le rêveur^{se} livre à la tendance instinctive de former des représentations ou des archétypes pendant qu'il dort. L'artiste s'y adonne aussi, sans nécessairement être endormi. Les personnages ferroniens font de même, comme en témoigne dans La Chaise du maréchal ferrant, Jean Goupil, qui, par son vol archétypique, retourne aux origines. Certains⁵ personnages

5 Les personnages ferroniens ne restent pas tous ni toujours en contact avec leurs facultés d'instinct. Dans Le Ciel de Québec, certains prêtres "faute d'instinct ou de contact naturel à l'homme en société, plus sauvages en quelque façon que les Chiquettes eux-mêmes, n'avaient pas le sens inné du cérémonial des peuples..." (71). Dans La Charrette, certaines gens ne peuvent pas entendre la charrette qui passe. Elle est "tellement archaïque que dans sa réalité elle ne pouvait plus les atteindre." (53).

de Ferron ne perdent pas contact avec leur passé "primitif". Ils restent sensibles aux remuements instinctifs; ce sont ces "bruits confus et vagues", qu'entend Connie dans Le Salut de l'Irlande (44) ou bien "des choses que je savais d'instinct, dont j'avais peut-être hérité", dont parle Ménard dans La Nuit (138). Ménard remarque à la Proust comment "sur une simple sensation... on pouvait évoquer... tout un passé oublié et que même on pouvait y trouver réponse à une question restée en suspens." (181-182).

La conservation de ce qui est passé est importante chez Ferron. C'est l'idée centrale de tout un roman — L'Amélanchier — qui est un acte de récupération du passé de la jeune fille Tinamer. Toute l'attention est portée sur la mémoire ou sur l'acte de se rappeler. Son importance se dégage du fait que, comme le rêve, elle établit des liens avec ce qui s'est passé non seulement dans l'expérience de l'individu, mais aussi dans l'expérience atavique. Par la mémoire, comme par des vols archétypiques ou par des rêves symboliques, on peut retourner aux origines, remonter aux temps de l'homme primitif, de la mythologie et de la Bible, où s'enracinent les archétypes archaïques et d'où descendent les mythes, les fables et les contes de fée.

CHAPITRE V

LES MYTHES, LES FABLES ET LES CONTES DE FÉE

Au commencement était la Fable, ce qu'il faut entendre ainsi: On appelle Fable, tout commencement: origines, cosmogonies, mythologies.

Paul Valéry, Mauvaises Pensées, 26.

Les archétypes sont les vedettes des mythes et — étroitement unis à ceux-ci — des fables et des contes de fée. Il y a un lien décisif entre les mythes primitifs et les symboles produits par l'inconscient. (Jung, 109). Très proche du symbole, parce que lui aussi est la formulation irrationnelle et spontanée d'une expérience psychologique primordiale, le mythe développe, dans des récits où le surnaturel donne à la réalité décrite une dimension qui dépasse le moment présent et débouche sur l'éternel, des thèmes qui exercent de ce fait une action libératrice et salvatrice.¹

Jung accentue l'emploi des mythes, des fables et des contes de fée dans l'interprétation des rêves où des personnages d'un caractère universel et éternel apparaissent:

¹ Edmond Rochedieu, C.G. Jung et l'individu dans le monde d'aujourd'hui, Paris, Edition Seghers, 1970, p. 49. Nous retrouvons l'effet salutaire que pourrait avoir un peu de rêverie ou de fantaisie. Celles-ci servent à "purger" des maux latents, en libérant des rêveries refoulées, malsaines.

On ne peut pas se permettre d'être naïf dans l'étude des rêves. Ils naissent dans un esprit qui n'est pas tout à fait humain, mais ressemble plutôt à un murmure de la nature, l'esprit d'une belle et généreuse, mais aussi d'une cruelle déesse. Si nous voulons caractériser cet esprit, nous nous en rapprocherons certainement davantage en nous tournant vers les mythologies anciennes ou le monde fabuleux de la forêt primitive, qu'en considérant la conscience de l'homme moderne. (51).

Le mythe est lié à la fois aux pensées actuelles et conscientes de l'être humain et à son passé oublié, c'est-à-dire, à son passé atavique. C'est l'idée de Jung que le mythe personnel est l'expression individualisée des mythes collectifs. Si le psychanalyste s'intéresse aux mythes et aux contes de fée, c'est parce que les différents éléments et les situations foisonnant dans ces récits se retrouvent fréquemment dans les rêves de l'homme d'aujourd'hui. Les mythes, les fables et les contes de fée ont cette qualité onirique et merveilleuse du rêve. Racontés maintes fois, ils sont en quelque sorte des mémoires orales. Le rêve, la mémoire et ces vieux récits s'associent aisément.

Pour créer l'atmosphère merveilleuse et onirique de son oeuvre, Ferron tire partie des mythes et des contes de fée. La forme même de son oeuvre est celle du conte et on y retrouve plusieurs mécanismes propres au conte, un peu modifiés peut-être, mais reconnaissables. Il y a par exemple, la formule typique qui ouvre le conte: "Il était une fois", que

l'auteur modifie en: "Il y avait une fois", ou encore, "Une fois il y eut" (Contes, 130). Ensuite, c'est l'entrée directe en matière. Ferron ne s'attarde pas sur les préalables, comme le montrent les commencements des contes suivants:

Une nuit le mari s'éveilla; sa femme accoudée le regardait. Il demanda: "Que fais-tu là?"
(Retour à Val d'Or, 11)

Encore si elle avait été vulgaire, grotesque, fessue, cela aurait pu se concevoir, mais elle était au contraire une demoiselle fort distinguée, plutôt pointue: comment expliquer qu'elle montrât son derrière?
(Le Perroquet, 51)

Les ambulanciers n'avaient pas voulu le ramasser: "Il est mort."
(Armaguedon, 132)

Et puis, un jour, le forgeron-pompiste qui commençait à en avoir plein le nez de l'Odyssée, dit à Ulysse: Voilà bien quinze ans que tu es de retour à Ithaque. Pourquoi n'irais-tu pas faire un tour dans l'Est? Montréal n'est pas si loin. Tu parles, tu parles, et peut-être que le décor de tes aventures a changé.
(Les Sirènes, 106)

La reine était si pure, si blanche que le roi n'avait pas eu envie d'elle; après un an et plus de mariage elle gardait son lys. Une nuit, le roi eut un songe.
(La laine et le crin, 139)

Un Japonais, qui n'aimait pas le Japon, rencontre un Sulpicien qui s'offrit à le convertir.
(Il ne faut jamais se tromper de porte, 142)

Suivant cette entrée directe en matière, se déroule le récit rapide:

Il y avait, une fois, un homme dont le fils, pour une raison que j'ignore, fut condamné à mort. Cet homme se figura, abusé par sa douleur, qu'il le sauverait en tuant le bourreau. C'était facile; il le tua. Et ce fut un deuxième bourreau qui exécuta et le fils et le père. (130).

On retrouve aussi la prépondérance des personnages typiques des contes comme le roi et la reine, le prince et la princesse, l'orphelin et les animaux. Selon Jean Marcel, "le conte seul permet de rêver tout haut, hanté de petits êtres qui nous rappellent à notre grand étonnement que la vie n'a pas toujours raison et qu'elle a même parfois tort de n'être pas tout autrement. Le rêve réduit sensiblement les dimensions du réel pour nous le révéler dans ce qu'il a d'essentiel."² L'auteur lui-même affirme que "le conte est intimement lié à la réalité et qu'on peut le concevoir comme un moyen d'expression à la fois audacieux et décent." (Contes, 203). L'histoire de la Mi-Carême "donne lieu à la rencontre de deux personnages, l'un réel, la sage-femme, et l'autre imaginaire, la Mi-Carême, qui se donnent la main et se complètent, l'un garant de l'autre."

L'usage ferronien des mythes, des fables et des contes de fée est lié au souci de l'auteur de cerner la réalité québécoise. Puisque "le mythe ne se situe pas en

2 Op. cit., p. 65.

dehors du réel mais se présente comme une forme d'établissement dans le réel",³ on peut, à travers le mythe, se rapprocher de la réalité. Le mythe est lié à la première connaissance que l'homme acquiert de lui-même et de son environnement. L'usage ferronien du mythe vise à cette connaissance, surtout par rapport à l'homme et à l'environnement décrits dans son oeuvre, à savoir, par rapport au québécois et au pays de Québec.

On discerne deux mythologies traditionnelles dans l'oeuvre de Jacques Ferron.⁴ L'une est la mythologie grecque et antique d'où viennent les références à Orphée et à Eurydice, à Ulysse et à l'Odyssée, au Minotaure et au labyrinthe, à Calliope, à Ariane, à Priam, à Prométhée, à Proserpine, etc. À sa façon bien à lui, Ferron modifie quelques aspects de cette grande mythologie, comme en témoigne le début du conte "Ulysse": "Après le retour d'Ulysse à Ithaque, un îlet dans la campagne ontarienne, plus précisément Ithaque Corner, dix maisons à un carrefour groupées autour du forgeron passé garagiste, sa femme Pénélope continua de broder — pourquoi arrêter?" (99). L'autre est la mythologie chrétienne et familière, faite de scènes bibliques, comme celles de la nais-

3 Georges Gusdorf, Mythe et Métaphysique, Paris, Flammarion, 1953, p. 51.

sance de Jésus-Christ et de la visite des trois mages:

Ecoutez-moi, vous aussi, grands princes, venus dans le carosse des morts guidé par un cocher sans oreilles dont les yeux de crapaud ont suivi une étoile mystérieuse, grands princes de Québec et de Jérusalem, connus et vénérés comme tels, mais qui pourriez bien être aussi les trois mages ressuscités! (Le Ciel de Québec, 77).

Deux autres mythologies qu'on retrouve dans l'oeuvre de Ferron sont moins traditionnelles. La première est celle qu'"invente" l'auteur lui-même, comme dans Le Salut de l'Irlande:

- Connie!
- Oui, father.
- Crois-tu que je sois un renard?
Ma foi, oui, je le croyais, cela faisait partie de la mythologie familiale [...] Il y avait deux renards, celui des Haffigan et l'autre, le renard anglais qui était resté avec le major Bellow parmi les restants du Montréal Hunt Club au Coteau-Rouge. Et voilà que ces deux renards se trouvaient réunis en un seul. (176).

La deuxième est la "mythologie québécoise" composée de mythes comme "la chasse-galerie" et la "Mi-Carême."

Comme les mythes, les contes contiennent des archétypes qui structurent la pensée de l'homme. L'histoire de Cendrillon par exemple, répond à cette histoire éternelle de

4 J. Marcel, Op. cit., p. 155.

la jeune fille cadette qui, à l'opposé des riches aînées, est vouée à la spiritualité et non au matérialisme. Ce schème, qui a pour but l'illustration du thème de l'opposition de la valeur morale aux biens terrestres,⁵ s'applique au cas de Connie du Salut de l'Irlande. ~~Il lui~~ s'intéresse davantage à apprendre ce que c'est que cette Irlande qu'il doit sauver plutôt que de se trouver un poste sécurisant et payant comme le font ses deux frères policiers.

Les allusions aux contes de fée abondent dans l'oeuvre de Ferron. En voici un exemple tiré de La Nuit:

Comptable au bureau-chef de la Majestic Bank, je n'étais pas le prince charmant; pourtant je lui demandais d'être la belle au bois dormant, non pas pour un siècle — je restais modeste — mais pour quelques semaines, quelques mois, peut-être un ou deux, peut-être aussi pour quelques jours seulement, le temps de visiter le Château et de me familiariser avec la nuit. (141).

La scène suivante, tirée de L'Amélanchier, rappelle un autre conte de fée:

Je me suis levée, toute songeuse, et je suis descendue sans bruit dans la cuisine où ma mère Etna, penchée sur les feux, prépare du gruau... le gruau prêt, elle le partage en trois assiettes, la petite

⁵ G. Durand, Le Décor mythique dans la Chartreuse de Parme, Paris, Gallimard, 1951, p. 91. Selon l'auteur, c'est le cas de Fabrice.

pour moi, la moyenne pour elle et la grande pour
lui, mon père, pour Léon. (130).

Le Salut de l'Irlande fournit un autre bel exemple:

May be un plant de tulipe qui aurait mal tourné?
Ou bien cette fève, do you remember the tale, qui
monte jusqu'au ciel, à supposer que le balcon soit
le palier de celui-ci. (171).

Comme le note Jean-Pierre Boucher dans son étude de
L'Amélanchier: "Si le "Oh! Oh! Che naso brutto" souvent repris
fait penser au Pinocchio de Collidi, les allusions à Alice au
Pays des Merveilles" de Lewis Carroll sont très nombreuses."⁶
De même "Le petit chaperon rouge" de Ferron provient du conte
populaire du même titre.⁷ Et c'est un "conte" que Linda fait
à Campbell dans La Charrette. (118).

L'usage ferronien des mythes, des fables et des contes
de fée procède parallèlement à celui de Jung qui y retrouve
les archétypes et les symboles structurant et représentant
l'inconscient de l'homme.

6 Jacques Ferron: Au pays des Amélanchiers, Montréal,
Les Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 96.

7 Voir aussi, Maximilien Laroche, "Nouvelles notes
sur "Le Petit chaperon rouge" de Jacques Ferron", dans Voix
et Images du Pays VI, Montréal, Les Presses de l'Université
du Québec, 1973, p. 103-110.

CHAPITRE VI

L'ANIMUS ET L'ANIMA

Dissimulés dans mes deux
ombres, mon ombre du matin
et mon ombre du soir.

La Nuit p. 197.

Les personnages ferroniens portent témoignage du constat jungien que tout être humain a des éléments masculins et féminins. Tinamer de L'Amélanchier, avec ses cheveux courts, a l'air d'un petit garçon. La jeune Jeanne Goupil de La Chaise du maréchal ferrant se conduit comme le chef d'une bande de garçons. Le père qui s'en inquiète, s'en ouvre à sa femme: "Je ne sais pas quelle sorte de fille tu m'as tricotée; elle nous demande pour aller pêcher la barbotte et court les champs avec sa bande de gars. Quand ce n'est pas ça, c'est autre chose dans le genre: elle grimpe dans les arbres, elle est fourrée partout. Es-tu bien sûre que c'est une fille que tu m'as faite?" (193). La protagoniste du conte "Martine", "brune et résolue" a "la part masculine tandis que son ami Jeannot, "blond, frêle et timide" est "quelque peu féminin." (119). Quand sa femme tombe malade, Baron des Roses Sauvages se révèle une très bonne mère: "C'est lui qui se levait la nuit pour le bébé, y mettant de la discrétion pour qu'elle [sa femme] ne s'en aperçût pas." (36).

Le côté féminin d'un homme se synthétise dans une figure que Jung a dénommée l'anima. Semblablement, le côté masculin d'une femme est personnifié dans l'animus.

L'animus et l'anima peuvent être "bons" et "mauvais". Leur caractère est largement déterminé par ceux des parents. L'anima surtout est influencée par la mère de l'homme. Si l'influence maternelle a été négative, l'anima s'exprimera par l'irritabilité, les dépressions, l'incertitude, l'impression d'insécurité et la susceptibilité. Ces humeurs sombres peuvent même entraîner un homme jusqu'au suicide, comme cela arrive à Baron des Roses Sauvages.

L'influence maternelle se remarque chez les personnages mâles ferroniens. Jean Goupil de La Chaise du maréchal ferrant "se jura de devenir patron de goélette, seul maître à bord et de se mériter une femme comparable à sa mère." (18). Connie du Salut de l'Irlande réfléchit souvent et longuement sur sa mère, surtout dans le dernier chapitre du roman. Philippe Cossette du Saint-Elias "avait été trop longtemps le bon garçon de sa maman pour affronter cette créature si belle et si farouche qu'était sa femme." (52). Un autre personnage de ce roman, l'abbé Armour Lupien, révèle un fort attachement à sa mère: "Derrière tous ces visages, il en cherchait un autre, celui de sa mère... qu'il avait oubliée mais dont le visage

devait se trouver derrière tous ceux qu'il voyait et qui n'en étaient peut-être que les masques." (75). Ménard de La Nuit confond plusieurs femmes avec sa mère: "La porte s'ouvrit. Barbara entra et avec elle les plaintes de la nuit. Je pensais à ma mère, à ma jeune mère, ma cadette de près de quinze ans." (195). "Ma jeune mère me sourit au bout du monde." (199). "Barbara nous allons rouler dans la longue cascade des chutes et, partis du bout du monde, nous retrouver, tu verras, en bas de Saint-Léon. Serais-tu ma mère cadette? Et serais-tu en même temps Marguerite enfin accomplie?" (204).

Le portrait de Mackenzie King dans La Chaise du maréchal ferrant illustre, lui aussi, l'attachement à la mère chez les personnages ferroniens: "Le Très-Honorable King (y) travaillait au petit matin, ensuite appelait sa maman, puis allait au Lauriers' House se costumer en Premier Ministre et le reste de la journée semblait un homme normal, un politicien averti. Le pauvre! il gueula beaucoup après sa maman." (147-148).

Le développement de l'anima se fait en quatre stades: "le premier pourrait être parfaitement symbolisé par Eve, qui représente des relations purement instinctuelles et biologiques. Le second est incarné par l'Hélène de Faust: elle personnifie le niveau romantique et esthétique, encore caractérisé cependant par des éléments sexuels. Le troisième pourrait

être représenté par la Vierge Marie, une figure dans laquelle l'amour (Eros) atteint à l'altitude de la dévotion spirituelle. Le quatrième est la sagesse, qui transcende même la sainteté et pureté, symbolisée entre autres par la Sulamite du Cantiques des Cantiques. (Ce stade est rarement atteint dans le développement psychique de l'homme moderne, et la Mona Lisa est le symbole qui se rapproche le plus de la sagesse de l'anima)." (Jung, 185).

Comme l'anima, l'animus comporte lui aussi quatre stades de développement. Il apparaît d'abord comme "la personification de la simple force physique, par exemple sous les traits d'un athlète. Au stade suivant, il possède l'esprit d'initiative, et la capacité d'agir d'une façon organisée. Au troisième stade, l'animus devient le "verbe" et apparaît fréquemment sous les traits d'un professeur ou d'un prêtre. Finalement, dans une quatrième manifestation, l'animus est l'incarnation de la pensée (à ce stade - le plus élevé - il est comme l'anima, le médiateur de l'expérience religieuse qui donne un sens nouveau à la vie)." (Jung, 194).

Une fois familiarisé avec l'idée jungienne de l'anima et de l'animus, on s'aperçoit que l'oeuvre de Ferron abonde en ces figures ténébreuses de l'inconscient dont la présence s'explique par le concept de l'anima/l'animus. Examinons quelques exemples, commençant avec une anima, celle de Connie

dans Le Salut de l'Irlande.

L'anima de Connie témoigne des quatre stades. Comme figure d'Eve, nous trouvons Linda, "la petite handguidoune qui si gentiment m'avait appareillé." (157). Connie la rencontre pour la première fois dans la cabane du douteux Papette. Il s'ouvre à elle au sujet de ses chagrins d'amour: "Je lui répondis que j'aimais une jeune fille anglaise du nom de Doreen, qu'elle m'aimait encore mais que je craignais de la perdre. Et je lui donnai la raison." (151). Ladite raison étant que Connie ne sait pas trop comment s'approcher de la jeune fille, Linda prend sur elle-même de le lui enseigner. En sortant de chez Papette, Connie est "appareillé". C'est avec un peu de taquinerie que Ferron parle de "l'appareillage" de Connie. Ceci précède, comme il se doit, son rapport avec Doreen qui représente la deuxième phase de l'anima:

Je lui plaisais, à cette fille, je le savais et ne l'empêchais pas. Seulement je perdais avantage à l'approcher. Ça aussi, je le savais. Elle me gênait alors; j'ignorais comment la prendre. Linda ne m'avait pas encore appareillé et je restais près d'elle verbeux et ballant. (129).

L'aspect romantique du rapport de Connie et Doreen ressort de ces scènes du balcon qui rappellent celles de Roméo et Juliette, couple "romantique" par excellence:

Mister Bayne dormait. Sous l'impression que sa fille était rentrée, il avait éteint toutes les lumières de la maison et verrouillé les portes. "Je vais passer par le balcon," dit Doreen. "Aide-moi à monter."

Elle sauta sur le balcon, du moins je le présume, car la nuit était si noire que je ne la voyais plus.

- Connie!
- Doreen?
- Je t'aime, Connie! (172).

Les troisième et quatrième stades de l'anima chez Connie sont réunis, curieusement, dans la mère, qui représente pour lui quelque chose de pur et de sacré. À la fin du roman, sa démarche presque arrivée à son terme, Connie a une vision dans laquelle sa mère apparaît en haut d'une échelle blanche montant au ciel, comme si elle était un être spirituel, surnaturel.

L'anima de Connie est "bonne", c'est-à-dire qu'elle personnifie une partie de lui-même qui serait bienfaitante à développer. Une autre "bonne" anima se présente dans le personnage de Black Barbara.¹ Affectueuse et tendre, elle possède des traits de chacune des autres phases de l'anima: la première qui reste au plan sexuel, dans son rôle de prostituée;

¹ Barbara est "black" comme il convient au concept jungien de l'anima, côté ténébreux sinon franchement noir, de la personnalité de l'homme.

la deuxième qui ajoute l'élément romantique au simple rôle sexuel, par sa tendresse; la troisième, où la spiritualité fait son apparition, par sa ressemblance ou du moins son association avec la Sainte-Vierge,² et finalement la quatrième, celle de la sagesse et de l'esthétique par son recours à la poésie pour se définir: "Sois plus chaud que le soleil perdu/ Je frissonne dans l'ombre, mon bien-aimé", dit Barbara. (67).

Barbara qui frissonne dans l'ombre, "trottinant à mes côtés, le visage dans l'ombre", (143), est une "bonne" anima, c'est-à-dire celle qui doit être mise à jour dans la vie consciente du protagoniste Ménard. Elle comporte des qualités que Ménard a tout profit à s'incorporer.

Ce ne sont pas toutes les animas qui sont bonnes cependant. Le cas de Baron des Roses Sauvages sert d'exemple d'une anima malsaine. On a vu comment les roses sauvages influent sur ce beau grand jeune homme toujours poli et propre, et comment un rapport s'établit entre ces fleurs et sa fille, "le seul amour de sa vie" (33). Au mois de juin quand le rosier fleur^{eurit} ~~est~~ plein, Baron devient "passionné" pour sa fille (35);

2 "Avez-vous vu la Sainte-Vierge", demande-t-on à Ménard qui pense à Barbara. "Je l'ai vue, bien sûr," répond-il. (208).

"il ne vécut que pour sa fille Rose-Aimée à qui il écrivait et que chaque mois il allait voir." (83). Un peu "noiraude", Rose-Aimée est "d'un teint qui ne convenait guère à son nom." (84). C'est parce qu'elle est l'anima ténébreuse de Baron. L'auteur lui attribue un autre symbole: "L'eau insaisissable." (117). Baron l'appelait sa "belle eau noire" (99)... "une belle eau sombre", qui "allait l'entourer" et "dans cette eau il avait peur de se noyer." (90). L'émergence de Rose-Aimée est l'éclipse de Baron, qui, s'il ne se noie pas dans l'eau, "se jeta par une petite fenêtre où il ne passait que de justesse. Il se fit d'abord une sorte de grand vent fou, puis il perçut le parfum des rosiers sauvages, car il y en avait beaucoup dans les jardins de l'hôpital et tous étaient en fleurs." (113).

Baron a aussi une "bonne" anima. C'est Ann. Elle aussi sent ~~des~~ ^{la} roses, mais à la différence de Rose-Aimée, Ann est "radieuse de noblesse, de franchise et de beauté." (80). Comme on pouvait s'y attendre, les deux animas ne font pas bon ménage l'une avec l'autre. Tel est le sens de la scène à la ferme:

Invraisemblable affrontement, elle, grande et belle femme, parfaitement accomplie, avec une petite noiraude de trois ans, encore bébé comme avait dit l'Acadienne, affrontement où elle avait été vaincue, fuyant sa défaite pourchassée par un jars, les ailes déployées, qui l'avait rejointe et frappée au mollet d'un coup de bec, Ô si durement! d'un coup qui lui

avait fait mal au coeur, qu'elle ressentait encore, qu'elle n'était pas prête à oublier. (46).

Comme "bonne" anima de Baron, Ann veut le sauver: "Elle comprit aussitôt que Baron était en grand danger de mourir. Peu s'en fallut qu'elle retraversât l'Atlantique moins par amour que pour le sauver. Son feu intérieur la rongait, elle pleurait pendant la nuit." (79). Comme Black Barbara, Ann devrait accéder à la vie consciente de Baron, et pendant quelque temps il semble possible que Baron accepte Ann et qu'il échappe à l'influence de Rose-Aimée. "Ann Higit resta longtemps dans le coeur de Baron [...] Longtemps il cria son nom après qu'elle fût ainsi partie." (80). Mais "il n'en finit pas moins par rester seul avec une ombre, l'ombre de sa femme, la mère de Rose-Aimée."

Toutes les femmes de la vie de Baron finissent par être confondues dans son esprit: "Baron commença à la [Rose-Aimée] confondre avec sa mère. D'ailleurs il ne prononçait plus jamais son nom. Il disait: elle et cela aidait à la confusion." (109). Ces femmes représentent chacune à son tour un aspect d'un seul personnage, l'anima de Baron. En fin de compte, c'est l'anima "mauvaise", la ténébreuse Rose-Aimée, qui émerge la plus forte.

Le roman Papa Boss fournit une bonne illustration d'un animus. La protagoniste, une jeune femme, révèle peu à peu différents rapports avec différents personnages mâles. Ceux-ci, comme les femmes chez Baron, se confondent l'un avec l'autre:³ "Il restait votre mari mais il était devenu en même temps le fils du jardinier." (94). Le mari de la protagoniste se confond non seulement avec le fils du jardinier du couvent, mais aussi avec monsieur Pelletier le propriétaire. Ces derniers sont liés par leurs morts simultanées. Plus qu'une coïncidence, cette mort simultanée est le signe qu'il ne s'agit que d'un seul personnage représenté de plusieurs façons, selon les quatre stades de l'animus.

Personnage fugace, le mari personnifie des défauts dont la protagoniste de Papa Boss aimerait se débarrasser: "C'était un homme dur, amer et incrédule, et méchant, oui, d'une certaine façon, comme tous les incrédules, comme tous

3 Pareille confusion de femmes arrive aussi au curé de Saint-Elias. Pour lui, c'est la Vierge-Marie qui réunit plusieurs femmes:

Au-dessus d'un homme malade, en péril de mort, fût-il ecclésiastique, cardinal, pape, des visages secourables apparaissent, des visages de femmes dont celui de la Vierge Marie, loin de cacher, précise les traits, même si elles n'ont pas toujours été des dames. Aurai-elles des noms diffamés, des noms de garces et de putains, cela n'y change rien pourvu qu'elles aient été de bonne composition, gentilles et complaisantes. (83-84).

les maris qui ne savent gémir que par la bouche de leur femme. Il valait mieux le tenir à l'écart, le cacher, l'oublier. C'était la seule façon de vous refaire une virginité." (21). La virginité dont il est question ici est l'intégrité que veut retrouver la protagoniste, sa personnalité propre. Pour exister comme individu cette femme doit tenir à l'écart de son mari. Elle le met alors "dans l'ombre". (38). Le mari s'en va à la chambre à coucher que la protagoniste décrit lugubrement comme "la chambre conjugale... scellée comme un tombeau." (22). Il s'agit presque d'un voeu de mort de la part de la femme pour son mari. Il faut qu'il soit mis de côté pour qu'elle entreprenne sa démarche de ce matin de novembre, une démarche qui comprend la rencontre avec les quatre stades de l'animus. La démarche de la protagoniste de Papa Boss éclaire un peu le curieux bien-être que retrouvent les veuves de l'oeuvre de Ferron, surtout certaines veuves des contes. Ce n'est qu'avec la mort du mari, prétendu "protecteur" et "pourvoyeur", que ces femmes découvrent une existence inconnue, où elles sont des êtres intégraux, des individus entiers, avec une identité et une personnalité propres qui ne se limitent pas à celle de "la femme du mari".

Dans Papa Boss, le premier stade de l'animus, celui de la beauté et des prouesses physiques, est représenté par le beau garçon aux yeux étonnants dans le cerisier du jardin

du couvent:

Un jeune homme, une ombre de moustache au coin du sourire, vous regardait de ses beaux yeux calmes, de ses yeux qui vous fascinaient, de ses beaux yeux de serpent; il vous regardait et ne semblait pas surpris [...] Les jambes du garçon (y) trouvaient chacune un appui et lui donnaient équilibre. Ainsi allongé il semblait tout à son aise. Sur ses genoux, la couverture tournée vers vous, il avait déposé un roman broché, ouvert à la page où il était sans doute rendu [...] Le roman s'intitulait "L'amour les avait éprouvés; ils étaient complètement nus." Et l'image de la couverture représentait en effet un garçon et une fille s'étreignant, debout, dans le plus simple appareil. (58-59).

Le deuxième stade est représenté par deux personnages: le vieux voisin qui joue du violon, Louis Barbèche, et le propriétaire, monsieur Gérard Pelletier, un "petit vieux cassé, encore alerte et soigneux, qui ratisse à la perfection et malin, qui fait le respectueux." (16). Ces deux hommes sont pris, comme la protagoniste, dans des mariages malheureux. Monsieur et madame Pelletier ont une vie conjugale antagonique. Monsieur Pelletier se moque de tout, de madame Pelletier en particulier. "C'est pour elle qu'il se garde maigre, trop maigre pour être mis en conserve." (116).

Le troisième stade est aussi représenté par deux personnages. Celui qui "porte la parole" n'est autre que l'archange qui descend du ciel: "Un ange descendait: le pignon où il s'était arrêté se trouvait justement sur le chemin du ciel... Il se laissa tomber sur le toit de celui-ci, rebondit dans

l'air et retomba cette fois, beaucoup plus près de vous, sur le pignon de la maison." (18). Le vieux curé, confesseur de la protagoniste, est l'autre représentant de ce troisième stade de l'animus qui prend en effet souvent la figure d'un prêtre.

Le quatrième stade enfin appartient à Papa Boss qui, on le découvre à la toute fin du roman, est aussi le narrateur. Il est ironique que Papa Boss, qui est le Diable lui-même, soit le représentant de la spiritualité et de la sagesse les plus hautes de l'animus. Cette ironie convient à l'allure générale du roman.

Ainsi l'inconscient, ce côté ténébreux de l'homme, commence-t-il à s'éclairer. Deux aspects importants, l'ombre et l'anima/animus, sont jusqu'à présent posés. Voyons-en un troisième non moins important — l'ego.

CHAPITRE VII

LE HEROS ET SON GUIDE TUTELAIRE

Le moi... n'est pas haïssable, il est plutôt schizoïde. D'ailleurs, on ne dispose que de lui; il faut bien l'accepter et participer à sa perte.

J. Ferron, Du Fond de mon arrière-cuisine, p. 147.

Si déterminé que l'on soit à bien se connaître, c'est-à-dire, à éclairer son inconscient obscur et à se réaliser dans sa totalité, tous les efforts seront vains s'il manque un ego. L'ego est la partie qui jette de la lumière dans l'inconscient ténébreux. Il arrive souvent cependant que l'ego soit absent ou très faible: ceci vaut pour l'individu aussi bien que pour un peuple entier. L'absence ou la faiblesse de l'ego rend nécessaire l'aide de ce que Jung a appelé un "guide tutélaire". Celui-ci est une sorte de bienfaiteur personnel qui prend sur lui le sort du protagoniste ou du héros à la façon de la bonne marraine des contes de fée. La mythologie abonde en exemples de guides tutélaire: Poséidon qui protège Thésée, Athéna, protectrice de Persée et le sage centaure Chiron, protecteur d'Achille, etc.

Le guide tutélaire apparaît chez Ferron, ou bien sous le nom des "divinités familiales" comme dans L'Amélanchier, (69), ou bien, dans Le Salut de l'Irlande, associé à la vieille coutume irlandaise du Fosterage qui "consistait à confier

l'enfant mâle sur qui on fondait plus d'espérance que sur un autre, soit à son oncle maternel, soit à quelque personnage auprès duquel il faisait son apprentissage de la vie, apprenait les règles de la tribu, s'initiait aux métiers." (49). Le Salut de l'Irlande se distingue par ses portraits de guides tutélaires. Celui de l'aîné Mike était le Major Bellow. N'ayant pu se trouver un nouveau Major Bellow, Tim et Buck avaient dû aller faire leur Fosterage ailleurs. Ils avaient rencontré un certain Papette. (101). Connie faisait son affaire "sous la douce autorité du Frère Thadeus." (202). Il avait aussi "le renard tutélaire" (16), "un bel animal fabuleux, le symbole de quelque chose de trop beau." (51).

Le guide tutélaire se manifeste aussi ailleurs dans l'oeuvre de Ferron. Dans Les Roses Sauvages, Rose-Aimée a la bonne vieille Gertrude, ancienne nonne. L'Emmanuel de Cotnoir a le docteur Cotnoir et en un sens madame Cotnoir elle-même. Jean Goupil, "le pauvre orphelin" de La Chaise du maréchal ferrant, a "le brave homme pittoresque qui, si longtemps [...] l'avait protégé et considéré comme son fils préféré." (87-88). La protagoniste de Papa Boss a d'abord le vieux curé, ensuite l'archange et enfin Papa Boss lui-même. Cadieu du conte du même titre a Mithridate, roi du pont.

La notion de guide tutélaire va de pair avec le mythe du héros dont la fonction essentielle est le développement de l'ego pour aider le sujet à atteindre l'âge d'adulte. Le mythe du héros surgit normalement lorsque l'ego a besoin de renforcement: "Au cours du développement de la conscience individuelle, le personnage du héros est le moyen symbolique par lequel le Moi se constitue, parvient à surmonter l'inertie de l'inconscient, et libère l'homme mûr du désir régressif de revenir à l'état d'une bienheureuse enfance, dans un monde dominé par sa mère." (Jung, 118). Comme le monde de plusieurs personnages ferroniens est dominé par la mère, il n'est pas surprenant que le mythe du héros joue un rôle dans les romans de l'auteur.

Le mythe du héros se trouve chez les Grecs, chez les Romains, chez les Indiens de l'Amérique du Nord et du Sud, en Afrique, en Orient, enfin, il est universel. Un survol de tous les mythes du héros révèle des traits communs, tels "la naissance miraculeuse, mais obscure du héros, les témoignages précoces de sa force surhumaine, son ascension rapide à la prééminence ou au pouvoir, sa lutte triomphante contre les forces du mal, sa défaillance devant la tentation d'orgueil (hybris) et son déclin prématuré, à la suite d'une trahison, ou par un sacrifice "héroïque" qui aboutit à sa mort." (Jung, 110).

Ces traits du héros se retrouvent dans l'oeuvre de Ferron, avec des modifications intéressantes et typiquement ferroniennes. La naissance miraculeuse du héros par exemple, se traduit très souvent comme une naissance illégitime ou de parents inconnus. Jean Goupil de La Chaise du maréchal ferrant, "orphelin qui prenait vie à sa chaleur bourrue et extravagante," (77) est "né d'une naissance à bien des égards incertaine, de père et mère inconnus." (66). Les parents de Jean-Louis Maurice de L'Amélanancier sont inconnus aussi. Cadieu, un des "héros" des contes, est "orphelin de père et de mère dès la plus tendre enfance."

Comme pour l'anima et l'animus, on distingue également quatre stades dans l'évolution du héros.¹ Un schéma d'évolution de héros particulier, celui des Indiens de Winnebago, est typique d'autres cycles héroïques et peut ici servir de guide. Ce schéma identifie les quatre stades de l'évolution comme le cycle de "Trickster" (le joueur de tours), le cycle de "hare" (le lièvre), le cycle de "Red Horn" (corne rouge) et le cycle de "Twin" (les jumeaux). (Jung, 112).

1 Le nombre quatre est significatif dans la pensée jungienne. "Comme Jung l'a démontré, le noyau de la psyché (le Soi) s'exprime normalement sous une forme quelconque de structure quaternaire. Le nombre quatre est associé pareillement à l'animus et à l'anima et au mythe du héros. C'est un nombre auquel Ferron aussi a recours à plusieurs reprises.

Le renard du Salut de l'Irlande pour qui la ruse et la fourberie sont nécessaires, correspond au joueur de tours. (176). Connie et son père, qui appartiennent à la généalogie du renard, connaissent cette étape initiale dans l'évolution du héros. Tous deux ont certains "appétits" qu'ils cherchent à satisfaire avant de continuer leur chemin. Jean Goupil de La Chaise du maréchal ferrant, dont le nom en ancien français veut dire "renard" montre lui aussi des traits du joueur de tours.

La deuxième phase est représentée chez les Winnebagos par le lièvre qui se transforme bientôt en fondateur de culture et en être social important. Cette phase est aussi très décisive dans le développement de Connie et de son père. C'est le moment où ils se trouvent aux prises avec des questions culturelles et sociales importantes dans le milieu québécois où se déroule l'action du roman. Il est intéressant de noter que le personnage associé au lièvre, figure de culture, dans L'Amélanchier est monsieur Northrup, anglais et sûr de l'être. En découvrant un terrier dans la forêt en arrière de la maison, Léon de Portanqueu, père de Tinamer prétend avoir bonne raison de le croire la demeure d'un squatteur anglais, homme futile, absolument ridicule, qui se nomme monsieur Northrop. Lorsque Tinamer demande à ce dernier s'il aime les carottes, il répond dans l'affirmative: "Oui, en effet, je les aime beaucoup,

petite madame [...] Quand on a déjà été lapin, il est tout naturel d'aimer les carottes." (89). Le lièvre fait une apparition passagère dans Papa Boss, quand la protagoniste prend son bain; l'ange qui la visite alors "se demandait si vous [la protagoniste] ne lui aviez pas posé un lapin dont vos genoux relevés auraient été les oreilles." (27-28). Ici, la protagoniste a momentanément l'apparence d'un lièvre, deuxième figure dans l'évolution du héros.

Avec la troisième figure, "corne rouge", l'on atteint le monde des hommes. Corne rouge est un personnage ambigu, obscur qui doit subir des épreuves propres au héros.² Rougeaud, un des nombreux individus que le héros du conte "Cadieux" rencontre dans ses aventures, est conforme à ce personnage de "corne rouge". Cadieu accompagne Rougeaud dans un "pèlerinage" d'où il ^{vient} ~~re~~tourne avec une maladie fort semblable à celle du héros de "Bêtes et mari", à savoir, une "honorée". Le père Jessé Marlow a envoyé Rougeaud, devenu irritable et batailleur, à Maniouaki, chez une personne, prénommée Blanche

2 À ce point de son évolution, l'ego du héros n'étant pas tout à fait développé, il est toujours aidé par un pouvoir supérieur, un guide tutélaire, qui compense ses faiblesses. C'est ainsi que Connie qui a déjà son "renard tutélaire" (16), fait la connaissance du Frère Thadeus, guide tutélaire sous une forme humaine, quoique gardant toujours une allure animale: "Frère Thadeus, dans l'échelle rouge resta un moment à se balancer, tel un singe qui d'une branche aperçoit un paysage métaphysique. Il se gratta la tête. (212).

"habile à refaire les sangs d'un gars" (19). De retour, Rougeaud est guéri, mais Cadieu qui l'a accompagné, tombe malade. "Rougeaud n'y comprend rien: à Maniouaki nous sommes sortis avec la même fille, la seule Blanche [...] à lui elle n'a fait que du bien, à moi que du mal." (19). Connie et son père subissent eux aussi des épreuves qui se rapportent à leurs expériences de la deuxième étape, c'est-à-dire que leurs épreuves sont de nature culturelle et politique. CDA, par exemple, doit faire face à la "trahison politique" de ses deux fils Tim et Buck. Connie doit faire la connaissance de sa propre culture à travers l'expérience d'autres cultures qui lui sont étrangères. C'est le sens de ses relations avec la petite anglaise Doreen, avec Linda et avec l'Acadienne.

En quatrième lieu on trouve les jumeaux. Ceux-ci, essentiellement humains, tournent mal par leur abus de pouvoir. Tel est le cas des deux frères "jumeaux" de Connie qui, à leur façon, subissent les quatre stades de l'évolution du héros, mais dans une fausse voie, d'où leur chute. Le fait que ces deux frères sont des policiers ajoute un sens politique particulier à l'abus du pouvoir des jumeaux.

Le cycle du héros est lié au développement de l'ego qui, de pair avec l'ombre et l'animus/anima, fait partie de l'inconscient. Notre perception de cette partie ténébreuse

de l'homme devient ainsi de plus en plus nette. En plus de l'ombre, de l'animus/anima et de l'ego, il importe de considérer une quatrième composante importante — le Soi.

CHAPITRE VIII

LE SOI

Mon âme et ma conscience,
voilà ce qu'est mon Soi.

Jung, p. 151.

Selon Jung, tout être humain possède à l'origine un sens solide de son Soi — la totalité de sa psyché — d'où émerge la conscience de l'ego individuel à mesure que le sujet accède à l'âge d'adulte. "L'enfant a le sentiment d'être un être complet, mais seulement jusqu'à ce qu'il prenne conscience de son Soi." (Jung, 149). À ce moment, l'enfance devient comme chez Tinamer dans L'Amélanhier, "une aventure intellectuelle où seules importent la conquête et la sauvegarde de l'identité [que] celle-ci reste longtemps précaire et [que] tout bien considéré, cette aventure est la plus dramatique de l'existence." (51). Le drame ne se résoud qu'avec l'union du conscient et des contenus inconscients de l'esprit. (Jung, 149). Chez Ferron cette union s'accomplit lors d'une aventure nocturne.

Le Soi comme l'entend Jung, se rapproche le plus de ce qu'est la psyché totale. Il unifie les attitudes psychiques fondamentales — introversion et extraversion — et les fonctions psychologiques — intuition, pensée, sentiment et sensation —. Il est un éveil à une lucidité constante qui amène la maîtrise des possibilités accordées à la nature humaine. On peut concevoir le Soi comme un guide intérieur.

C'est après avoir été aidé par des auxiliaires extérieurs comme le guide tutélaire, que l'on découvre, avec bon espoir, qu'on a son propre guide intérieur.

Le Soi se différencie de la personnalité consciente dont il est le centre organisateur. Il est comparable à un atome nucléaire dans le système psychique privé. On pourrait l'envisager aussi comme l'inventeur-organisateur des images des rêves. C'est avec le concept du Soi que nous abordons enfin la démarche des personnages ferroniens — la réalisation du soi. —

La réalisation de soi est le processus d'individuation, un processus psychologique qui fait de l'être humain un individu unique en l'éveillant à la conscience qui distingue l'être adulte de l'être enfantin. Là où la première partie de la vie de l'homme est caractérisée par le cycle du héros, la deuxième partie est caractérisée par la réalisation de soi. Ce processus d'individuation qui est la recherche de l'unité et de la synthèse de la personnalité coïncide avec la rupture du monde des apparences et de la fausse subjectivité pour l'entrée dans le monde objectif, réel. La réalisation de soi assure l'harmonie de toute guérison psychologique authentique, qu'il s'agisse de l'individu ou de la collectivité.¹

1 E. Rochedieu, Op. cit., p. 21.

Dans l'oeuvre de Jacques Ferron le processus de la réalisation de soi est désigné par diverses expressions. C'est tantôt une recherche ou une quête d'âme, tantôt une aventure d'âme ou une réunion à soi. "Derrière le titre, si grand soit-il, derrière la parade, si réussie soit-elle, il y a un homme seul qui cherche à se comprendre. La voilà, la grande affaire! "dit CDA Haffigan, père de Connie, dans Le Salut de l'Irlande. (174). "J'attendais mon heure sans trop savoir ce que celle-ci serait, peut-être l'occasion d'être un autre parmi les autres et de courir me rejoindre, à tout le moins de me chercher, nullement sûr de pouvoir me trouver", déclare Ménard de La Nuit. (116-117). "Je me livrais à une enquête. N'était-il pas normal, à quarante-trois ans, de chercher à savoir ce qu'est la nuit?... Si j'avais changé, c'était par retour sur moi-même et recherche de mon âme, mais comment l'aurais-je su? Cette âme, je ne me souvenais même pas de l'avoir perdue et n'en ressentais guère la privation, disposant de celle de ma femme." (168).

La réalisation de soi procède parallèlement avec l'arrivée de l'âge d'adulte. La démarche comprend cette prise de conscience face à la vie et la recherche d'identité qui caractérisent l'adolescence et qui se retrouvent chez les personnages ferroniens, Connie, Tinamer et Jeanne Goupil entre autres. L'arrivée à l'âge d'adulte était autrefois un moment

solennel. Chez les peuples primitifs c'était l'occasion des rites d'initiation ou des rites de passage. Ceux-ci marquaient l'entrée de l'individu dans un nouvel état. De nos jours on ne garde plus grand'chose de tels rites. On ne conçoit plus l'initiation comme "le passage par le truchement d'une mort et d'une résurrection symboliques de la naissance et de l'immaturité à l'âge spirituel d'adulte."² Dans l'oeuvre de Jacques Ferron cependant, plusieurs allusions à ces rites anciens mettent en valeur l'expérience des personnages. Le Ciel de Québec contient un commentaire assez net au sujet de tels rites:

Un adolescent est initié par un vieux sage à la liberté de l'âme. Il en met, le vieux sage, mais tout ce qu'il raconte aboutit "à la figure symbolique d'un papillon. Ce papillon, ayant fixé sur une feuille l'attention de son regard, lui est devenu presque identique. Il réalise dans son ordre la condition fondamentale du devenir, la transformation intime qui s'opère selon l'objet sur lequel on se braque. (177).

Les rites peuvent être de nature religieuse et chrétienne ou de nature primitive et mythique. Le baptême est un exemple d'un rite religieux et chrétien, à quoi l'auteur fait allusion dans Papa Boss quand la protagoniste se baigne et l'ange lui rend visite, ou encore, dans le conte "Retour à Val

2 Mirceau Eliade, Aspects du Mythe, p. 2243.

d'Or" quand la femme verse sur la tête de son mari, sur la sienne et sur celles des enfants, du parfum; "ce fut soir de fête." (12).

Les funérailles de Cotnoir offrent un autre exemple des rites religieux et chrétiens, comme aussi, les nombreuses bénédictions du Ciel de Québec. Son éminence le Cardinal donne les onctions à Mgr Cyrille. Plus tard, en faisant la connaissance de l'enfant Rédempteur Fauché, il fait la "grâce de le bénir": "Le Cardinal se recueille, puis le bénit. En faisant le signe de croix, il se rend compte que les Chiquettes se sont agenouillées. Alors il les bénit tous de gauche à droite et il arrive au bout du demi-cercle [...] Et bénit une dernière fois." (63).

Les rites "primitifs" avec leur association aux visions, aux extases et aux festins, sont encore plus intéressants. Dans Le Salut de l'Irlande, CDA Haffigan a des visions ou, comme les appelle Connie, des "fulgurations": "Je serai franc, Connie: oui, j'ai déjà eu des visions. Mais, ce soir, non, ce n'en était pas une, c'était un vrai renard." (175). "Avant cette fulguration qui désormais lui travaillera les méninges et lui en fera voir de toutes les couleurs, fulguration à laquelle il n'échappera qu'enlevé vers le ciel, CDA n'avait eu que les pensées de son emploi, c'est-à-dire qu'il n'avait

pas pensé du tout." (81). La protagoniste de Papa Boss se trouve dans un état semblable à celui de l'extase qui accompagne souvent les rites primitifs d'initiation: "Assise à sa place, près de la fenêtre, vous ne pensez à rien [...] vous attendez un ange." (15). Ménard de La Nuit connaît "le commencement d'extase", comme il l'avoue au chauffeur du taxi. (208).

Plusieurs festins rituels ou des mentions de nourritures spéciales à certains rites, se retrouvent dans l'oeuvre de Ferron. La protagoniste de Papa Boss mange ses oeufs, nourriture de fécondité. Ménard de La Nuit grignote un fruit et c'est comme si, dit-il, "je n'avais pas dormi". (128). Les fruits abonde^{nt} dans le luxuriant jardin où Jean Goupil amène Tinamer sur la chaise volante dans La Chaise du maréchal ferrant, ainsi que dans le jardin du couvent dans Papa Boss. Pour CDA Haffigan du Salut de l'Irlande, c'est "le petit blanc" qui a un caractère rituel. Le "festin" de Tinamer dans L'Amé-lanchier est sans doute le plus extravagant:

Aux quatre coins de la table, il y avait quatre bouteilles de pepsi; au milieu de la table, deux énormes pyramides savamment édifiées, l'une de choux à la crème, l'autre de mandarines [...] J'en étais rendu à mon dernier chou à la crème. Avec effort, sans aucun plaisir, je finis par l'avaler. Je vidai de même le dernier pepsi. (53-54).

Nous vérifions à nouveau ici cette particularité ferronienne qui consiste à choisir un motif quotidien et banal, pour nous maintenir dans la réalité, en même temps qu'il recourt à un motif "fantastique" qui nous relance dans le merveilleux. Les quatre bouteilles de pepsi, boisson devenue de nos jours courante et ordinaire, évoque la réalité tandis que les choux à la crème et les mandarines, nourritures moins habituelles, plus "merveilleuses" que le "hot dog" qui accompagne le pepsi, suggèrent la fantaisie.

Il en va un peu de la même façon dans le conte "le petit chaperon rouge". Quoi qu'ait pu offrir à sa grand'mère la petite fille du conte populaire, celle du conte ferronien a de la margarine qu'un jour un commis voyageur avait rapportée d'Ontario. Pas de confiture spéciale, ni même de beurre: de la margarine, si populaire de nos jours!

À sa façon à lui, Ferron nous fait voir la réalité. Et quelle réalité! Le merveilleux et la fantaisie masquent de durs faits: la négligence médicale, la mort et le suicide, la discrimination sociale et l'exploitation économique, la corruption religieuse et politique, les querelles familiales et les mariages malheureux. Le conte "Martine" frappe par sa découverte de réalité. La protagoniste Martine est battue par sa mère qui a voulu qu'elle se nomme Angèle et qui est "laide

sans conteste, voire sans indulgence." Celle-ci est à son tour battue par le père qui "ne se couchait jamais sans être soûl." (117). "Orpheline" de son enfance, Martine est aussi orpheline d'elle-même. Ecolière, elle est humiliée par les garçons qui la méprisent et par les nonnes qui désapprouvent sa conduite. La perte de son amour d'enfance, Jeannot, garçon "blond, frêle et timide... quelque peu féminin" (119), et le chagrin que Martine en éprouve, lui apprennent "les lois inexorables de la nature." Elle comprend alors "que la vie est infidèle." (122). La "Suite à Martine" raconte le débordement de la ville sur le domaine rural de la famille de Martine. "Mon père en céda un morceau, puis un autre, puis un troisième, tant qu'à la fin la vache manque de foin; elle tarit, et que faire d'une vache sans lait à moins qu'on la mange? Ce qui advint...(124). Quand nous eûmes mangé la vache, le veau et les cochons, mon père se mit à boire et le malheur entra dans la maison." (126). Le conte révèle d'autres malheurs: "Les hommes se réunissent pour s'isoler; ils voudraient s'entendre, mais ils ne peuvent se parler; ils se donnent rendez-vous, puis se ferment la porte au nez. Chacun d'eux, dans une prison intime, est son propre geôlier; il y en a, dans un caveau, qui penchent sur leur agonie le visage du croque-mort. L'homme seul est pour lui-même une proie. La solitude est un signe de notre temps. Il n'y a plus d'échanges, il n'y a plus de société. C'est le règne d'un malentendu grotesque, et, dans

l'air raréfié le néant frôle le monde." (128-129). "Pour conserver les vieilles outres on a sacrifié le vin nouveau. Le sang de nos enfants coule dans la boue." (131).

Le ton léger de l'oeuvre de Ferron masque une dure réalité, tout comme la persona masque l'ombre. Ce n'est qu'un peu de merveilleux et de fantaisie qui rend supportable cette réalité et permet d'y faire face. Car il faut enfin venir aux prises avec la réalité pour atteindre au Soi. C'est l'une parmi plusieurs étapes à franchir dans le cheminement de la réalisation de Soi.

CHAPITRE IX

SYMBOLIQUE DU CHEMINEMENT

Auparavant on traverse bien des étapes, on commence dans le noir par le dedans et l'on va vers le dehors [...] On est le fils d'une maison, le cousin d'une parenté, l'écolier d'un collège, l'habitant d'un pays et le citoyen du monde. On monte, on se déploie.

Jacques Ferron, Du fond de mon arrière-cuisine, p. 133.

L'une des premières étapes à franchir dans le passage de l'adolescence à l'âge d'adulte, qui est la réalisation de soi, est la rupture avec le milieu familial où l'on avait le statut de l'enfant. C'est une étape particulièrement importante pour Tinamer de L'Amélanancier qui se plaint de n'être jamais "qu'une enfant. Je me le répète, cela m'obsède." (39). Connie quitte le cercle familial en entrant en pension au Collège des frères des Ecoles Chrétiennes à Longueuil. Là il fait la connaissance du frère Thadéus, son guide tutélaire; celui-ci lui conseille de commencer "par grandir et à sortir de [sa] famille" (183) qui lui "cache le paysage". Rose-Aimée quitte la maison familiale pour faire le tour du monde, voyage qui, dans la pensée jungienne, symbolise la libération provenant de la transcendance, phénomène associé à la réalisation de soi, comme nous le verrons bientôt.

On quitte le milieu familial et son statut d'enfant pour assumer sa place d'adulte dans une vie en société. À travers les expériences et les rencontres quotidiennes, l'on commence à se connaître. La vie en groupe pour Rose-Aimée commence lorsqu'elle entre dans la famille de l'ami de son père. D'un coup, la fille unique acquiert plusieurs frères et soeurs avec qui elle doit apprendre à vivre. Ensuite, comme Connie, Rose-Aimée entre en pension, au couvent de Sil-lery près de Québec. Pour la protagoniste de Papa Boss aussi, le temps passé au couvent constitue une période de vie en groupe. L'école en fait autant pour Tinamer de L'Amélan-chier.

Mais vivre en société ne permet pas nécessairement de se connaître selon que le voudrait le processus de la réalisation de soi. Il faut donc une deuxième rupture, cette fois avec le milieu social. L'individu s'isole dans une solitude où il doit faire face à lui-même, accomplir sa connaissance. Cette période de réclusion, décisive dans les rites d'initiation, est le moment d'étranges expériences, de visions, d'hal-lucinations, comme on en retrouve chez le Ménard de La Nuit, qui prend conscience d'une "solitude de plus en plus grande" (151) avant de découvrir la nuit: "On vous isole du monde", dit-il. "Vous devenez plus léger; vous ne foulez plus la terre, vous flottez en pleine fantasmagorie. Il n'en faut pas beaucoup pour vous emporter." (152). Connie du Salut de

l'Irlande prend conscience de la solitude le jour où il se réfugie dans un bosquet, "fatigué, triste, incurieux." "Je ne connaissais pas encore la solitude [...] Dans ma fatigue et ma tristesse, dans une solitude nouvelle qui fut peut-être celle d'Adam, je sentirai poindre en moi un courage de deuxième instance." (165). "Je me sentais aussi seul que Dieu dans son bosquet d'oliviers." (220).

La rupture avec le milieu dans lequel on se trouve, pour entrer, soit dans une vie de groupe, soit dans la solitude, répond à un besoin de libération des contraintes extérieures, chargées de significations politiques et économiques implicites. Chez les jeunes personnages ferroniens ce besoin s'exprime comme la nécessité de s'affranchir de l'influence des parents, dont l'excès les empêche de devenir eux-mêmes. "Je n'étais pas loin de me libérer de ma mère Etna," dit Tinamer dans L'Amélanhier. (71). Le jeune homme du conte "Les Cargos Noirs de la Guerre", "un bon petit flow, n'aurait demandé qu'à devenir un homme" mais sa mère "l'en avait empêché, toujours à le cajoler." (158). Les jeunes doivent se méfier des parents qui voudraient les façonner d'après leurs propres besoins et complexes. Une certaine liberté ou autonomie est nécessaire pour que le processus psychologique et intérieur ait lieu. La réalisation de soi n'est pas compatible avec l'influence imposée de l'extérieur, la contrainte ou l'étouffement de la personnalité.

Le manque d'une liberté suffisante pour la réalisation de soi menace non seulement les rapports entre les parents et les enfants, mais aussi les ménages. Il arrive souvent qu'un des époux est éclipsé par l'autre, comme dans le ménage des Roses Sauvages, où la femme perd son identité, sa personnalité propre, en essayant de plaire à son mari Baron: "Avant son mariage, elle travaillait, gagnait bien sa vie et se trouvait indépendante... Quelques années avaient passé. Dès ses fiançailles, craignant de perdre Baron, elle s'était éloignée de ses amies et copines." (12).

Un rapport semblable réapparaît entre père et fille. Cette fois-ci cependant, c'est le père qui se perdra, accablé par la jeune fille. Dans un cas comme dans l'autre, la situation aboutit à la mort: d'abord celle de la mère, femme de Baron; ensuite celle de Baron lui-même. La mort, note Jung, marque très souvent l'émergence d'un Soi: "L'émergence du Moi peut être symbolisée[.] par un sacrifice: la mort conduisant à la résurrection." (Jung, 120).

Dépourvu de son âme propre, Ménard de La Nuit partage celle de sa femme Marguerite jusqu'à ce qu'il retrouve la sienne à l'occasion d'une aventure nocturne:

Je lui disais en moi-même de me sauver, que sans elle je serais perdu. Je m'accrochais à elle, son corps était à l'agonie, mais de toute son âme,

avec courage et fierté, j'avais l'impression qu'elle se sacrifiait pour mon salut. (118).

C'est elle qui restait privée d'âme. (168).

CDA Haffigan et sa femme semblent partager les attributs d'un seul personnage et d'une seule âme aussi:

Cette sincérité, M'man la lui fournit; d'honnêteté: M'man est honnête pour deux; de courage et d'amour pour le travail: M'man en a de reste.

Elle lui est indispensable. Cela ne les empêche pas de s'affronter. M'man y met même trop d'âme. (65).

Puisqu'ils partagent une seule âme, il n'est pas étonnant que CDA et sa femme souffrent l'un pour l'autre: "Mon honorable père était affligé d'une difficulté dans le nez; il ne la ressentait pas, c'est M'man qui en souffrait." (202).

Il en va de même dans le ménage de Papa Boss: le mari a mal à l'estomac et c'est sa femme, la protagoniste, qui le ressent. Dans l'autre ménage de ce roman, les Pelletier, la bonne grosse madame Pelletier menace de façon assez symbolique de mettre monsieur Pelletier en conserve; pour cette raison il se garde maigre.

Le manque de la liberté nécessaire pour la réalisation de soi ne menace pas seulement les jeunes et les ménages, mais aussi des peuples entiers, des pays. C'est alors que le besoin

de libération ou d'autonomie prend des dimensions politiques significatives. Le Ciel de Québec identifie "trois nationalités luttant pour leur survivance et leur liberté: l'irlandaise, la polonaise et la nôtre" (182), c'est-à-dire, pour cette dernière, la québécoise. "Un pays aussi singulier que le nôtre, ouvert comme un moulin, reste incertain et menacé "par les intrus, les compatriotes, les intrus devenus maîtres et les compatriotes mercenaires", dit le frère Thadeus à Connie dans Le Salut de l'Irlande. (182). "Un pays, c'est plus, c'est moins qu'un pays," énonce Tinamer dans L'Amélanancier, "surtout un pays double et dissemblable comme le mien, dont la voix ne s'élève que pour se contredire, qui se nie, s'affirme et s'annule, qui s'unit et s'échauffe à lui-même." Comme dans les ménages où l'un des époux compte sur l'autre qui perd alors son âme, un peuple qui compte sur un autre, finira par perdre son âme. "Un pays qui ne se nourrit pas lui-même, n'est pas un pays", constate Tinamer de L'Amélanancier. Un tel pays a besoin d'être sauvé. Dans Le Salut de l'Irlande, CDA confie à Connie le salut du pays: "Connie mon fils, c'est toi qui sauveras l'Irlande." (71). Lorsque Connie demande plus de renseignements sur cette Irlande qu'il doit sauver, il apprend que "c'est tout ce qui nous reste d'honneur," (73), l'honneur de tous les humiliés du Canada. "L'Irlande, c'est vous, c'est moi, c'est tout le monde." (216).

Après une première rupture avec ce milieu familial où l'on n'avait que le statut d'un enfant, afin d'entrer dans une vie en société où l'on essaie d'assumer son statut d'adulte, puis une deuxième rupture, cette fois avec le milieu social afin d'expérimenter la solitude, l'on est sur la voie de la réalisation de soi. Ce cheminement comporte une riche symbolique. Tous les romans attirent l'attention sur un "moyen de passage". Par exemple, dans Le Salut de l'Irlande, c'est la piste que suit Connie à travers le terrain de golf ténébreux:

Je traversais le champ de golf. Il me sembla bientôt que les bosquets s'agitaient et que peut-être les arbres, dissimulés dans l'ombre, s'essayaient à des pas sournois. Je n'eus pas parcouru la moitié du terrain, que la nuit, ayant peu à peu retrouvé sa stature et s'étant divisée, sortit elle-même de ces bosquets et vint à moi de tous côtés. Cependant le chantier s'était abîmé, à sa place une grande ville, jusque-là cachée, s'illuminait. Je levai la tête. (126).

Dans La Nuit, c'est une longue rue luisante, "noire sous le soleil jaune des lampadaires, et, débordant sur les trottoirs et les pelouses attenantes, s'élargissait en gris et en vert des deux côtés tandis que par devant elle s'allongeait en une avenue qui, sans se presser et serpentant avec des détours dans l'ombre et des retours à la vue, montait vers la ville illuminée." (138).

Au début du Ciel de Québec, Mgr Camille contemple "une avenue, si l'on peut dire, car elle traverse un bois qui n'a pas les nobles profondeurs de la futaie seigneuriale où l'on fait passer d'ordinaire les avenues; ce bois-là, c'est tantôt de la fardoche, et l'avenue ne mène pas à un château mais au village des Chiquettes." (37).

Dans La Chaise du maréchal ferrant, comme dans Le Saint-Elias, il s'agit d'une rivière:

Votre rivière ne trouve pas sa fin dans les joncs et les nénuphars. Elle est un chemin qui donne sur un plus grand chemin. Elle vous met dans la réalité et la réalité confère l'audace. Le Saint-Elias, (13).

Dans La Charrette, il est question d'un pont:

La superstructure du pont constituait, la nuit, la haute porte de la ville. Je l'admirais mais je n'y passais pas. Au-delà j'apercevais le château tout bruissant d'électricité et de cris d'engoulevants. J'étais intimidé, je m'en détournais; je ne me sentais pas seigneur; la fête et les fastes n'étaient pas pour moi. (22).

Le pont qui relie deux éléments, est le moyen de passage par excellence et il joue un rôle fondamental dans les rites de passage. Dans Le Ciel de Québec, Eurydice, morte d'un accident de cheval, rencontrera "quarante-neuf rivières qu'elle devra passer sur des ponts tremblants et si étroits

que seule une âme les peut franchir, au risque d'ailleurs de tomber dans les eaux." (277).

La piste ombreuse, la rue luisante, la rivière majestueuse et le pont magnifique ont tous en commun d'être des moyens de passage conduisant à la transformation, à la métamorphose ou à la transcendance, tous phénomènes nettement liés à la réalisation de soi.

Comme le moyen de passage, le moment de transcendance témoigne d'une riche symbolique, Jung propose plusieurs symboles de transcendance qui "représentent les efforts de l'homme pour atteindre [...] son but le plus élevé: la pleine réalisation des potentialités de son Soi individuel [...] Ils lui fournissent les moyens par lesquels les contenus de l'inconscient peuvent pénétrer dans le conscient, et ils sont eux-mêmes une expression agissante de ces contenus. Ces symboles ont des formes multiples. Que nous nous tournions vers l'Histoire ou vers des contemporains qui passent par une phase critique, leur importance est visible. Au niveau le plus archaïque de ce symbolisme, nous retrouvons le thème de Trickster. Mais cette fois-ci il n'apparaît plus sous les traits anarchiques d'un héros qui n'arrive pas à s'accomplir. Il est devenu le chaman, le guérisseur, qui, grâce à ses pratiques magiques et ses éclairs d'intuition, est un maître d'initiation primitif.

Son pouvoir réside dans la faculté qu'on lui attribue de quitter son corps et de voler dans l'univers sous forme d'oiseau." (Jung, 151).

Jean Goupil de La Chaise du maréchal ferrant vole à merveille sur sa chaise, comme un oiseau. ~~Celui-ci~~^{derrière}, écrit Jung, "est effectivement le symbole de transcendance le plus approprié. Il représente le caractère particulier d'une intuition "medium", c'est-à-dire, d'un individu capable d'obtenir une connaissance des événements éloignés, ou de faits dont il ne sait rien consciemment, grâce à un état de transe." (Jung, 151).

Tinamer de L'Amélanchier prend quelquefois allure d'un oiseau, plus particulièrement d'une bécasse du Canada. Elle est "couverte de plumes, le corps ramassé, les yeux ronds, le bec long et pointu." (59).

Le serpent et le cheval ailé sont aussi des symboles de transcendance, des médiateurs entre deux modes d'existence. (Jung, 152). Le serpent est un symbole du processus de métamorphose psychique qui revient à plusieurs reprises dans l'oeuvre de Ferron. De la bouche du pendu dans Papa Boss sort "le grand serpent bariolé, les yeux clos et la tête branlante." (93). Dans La Nuit, Ménard sent "les ailes d'oiseau et la prudence du serpent. Ma femme m'aidait à concilier les deux,"

dit-il. (140). Le Ciel de Québec offre une vision assez hallucinatoire des serpents:

Les eaux, en s'écoulant, laissent voir une fange impure, et le soleil, dans son midi, venant tout à coup lancer ses rayons sur ce terrain marécageux, une multitude de serpents, de vipères et mille autres reptiles venimeux qui y étaient enfermés, réchauffés par l'action du soleil, se meuvent, s'agitent, lèvent la tête et paraissent au grand jour, tel le cœur, telle la conscience du pécheur, dans laquelle étaient demeurés, comme ensevelis dans l'ombre, une multitude de péchés. (206-207).

Les chevaux tiennent une place un peu spéciale dans l'oeuvre de Ferron. Il y a d'abord le vieux cheval de La Charrette: "Le cheval noir baissa l'échine, le cou à l'horizontale, la tête tendue en avant, le plus en avant qu'il pouvait, et se mit au grand galop, la vieille charrette dût-elle en casser." (189). Si ce n'est pas exactement la bête elle-même qui s'envole comme le cheval ailé du mythe, c'est une partie de la charrette. L'effet n'en est pas moins spectaculaire: "une des grandes roues à rayons d'ombre se détacha de la charrette pendant que celle-ci versait pêle-mêle avec son chargement et s'immobilisait; elle continua seule sur son erre et rejoignit le soleil dans lequel elle ne cessa pas de tourner, l'animant même de son mouvement de sorte qu'il se mit à vriller, étourdissant de lumière au travers des raies d'ombre qui vivaient encore." (189-190).

Le cheval joue aussi un rôle important dans Le Ciel de Québec, en particulier dans la mort accidentelle d'Eurydice, dont le cheval est le sujet de plusieurs descriptions intéressantes:

Chose curieuse, le grand cheval ne m'apparut pas redoutable; au contraire il me semblait presque irréel comme s'il eût été une sorte d'hallucination, une représentation fantastique de l'angoisse. (276).

L'analogie du cheval d'Eurydice avec le cheval ailé mythologique ne peut être plus explicite:

La terre n'est pas son élément; il ne la creuse que rarement, pour y chercher l'eau dont il a soif, et ne l'entame guère. L'eau qui lui sert de breuvage n'est pas plus son élément; c'est l'air, qui le constitue, comme en témoignent tous les chevaux ailés de la mythologie. (325)

Tous ces animaux sont des indices du moment de transcendance ou de métamorphose chez les personnages ferroniens. L'importance de ce moment réside en ce qu'il conduit à la connaissance de soi. Il ne s'agit pas d'une "métamorphose à la façon de Kafka, toute métaphysique,"¹ ni d'une transcendance terrible, mais d'un changement simple et tout à fait possible, qui peut amener une meilleure connaissance de soi.

1 Jean Marcel, Op. cit., p. 86.

La symbolique concernant le processus d'individuation ou de réalisation de soi est encore mieux développée quand il est question de châteaux ou de maisons. Ceux-ci sont étonnamment nombreux dans l'oeuvre de Ferron. Le château dans La Charrette "finit au bord de l'eau, sur les quais d'où partent parfois les bateaux illuminés [...] Ces bateaux-là ne sont pas à nous ni le château d'ailleurs. Depuis que j'y viens, je paye comme je peux. Chaque soir, tout au long de mon enfance, du fond de mon obscurité je le voyais s'élever et j'avais hâte d'être grande et libre, et capable de payer pour pouvoir y venir... C'est par le pont qu'on traverse."

(113). La Nuit présente un autre château: "Un décor fonctionnel qui ne manquait pas de grandeur, et je marchais dans l'avenue du Château ouvert à quelques privilégiés. Le Château s'élevait électriquement sur deux millions de gisants et s'opposait à l'ombre derrière moi. C'était la première fois que j'y étais invité. J'allais à contre-courant de toutes mes nuits passées. L'ombre ne me pesait guère; elle me poussait très doucement dans le dos." (139).

Selon l'interprétation jungienne des rêves, la maison représente souvent le corps ou le sujet lui-même. Cette idée se vérifie chez Ferron où les maisons reflètent astucieusement leurs propriétaires. Baron des Roses Sauvages ce beau grand

jeune homme si poli, si soigneux, possède justement un joli petit bungalow bien propre. Jean Goupil de La Chaise du maréchal ferrant, notable hautement considéré, familier avec tout le monde, et respecté de chacun, s'installe dans une maison de notable, vaste et bien bâtie. La protagoniste de Papa Boss, une femme qui ne se connaît qu'à moitié, qui n'est pas maîtresse de son propre être, loue une demeure, qui n'est encore que la moitié d'une maison. Même Aubertin le charbonnier, cet homme grossier de Cotnoir, a une maison qui est pleine d'animaux. Mais la maison la plus fascinante est sans doute celle du Salut de l'Irlande. Tout un chapitre est consacré à la représentation de cette singulière demeure qui porte le nom de "Castle".

Un château est en quelque sorte une maison en plus grand. C'est un château et non une maison qui se trouve au bout du chemin de la réalisation de soi. Entreprenant sa démarche nocturne, Ménard dépasse les petites maisons de la banlieue, se dirigeant vers le château spectaculaire: "Toutes les maisons dormaient, seule la rue veillait. Alors que celles-là semblaient écrasées, à demi-ensevelies, rapetissées d'autant [...] elle montait vers la ville illuminée." (138).

Ceux qui n'explorent pas leur côté obscur — qui n'essaient pas de faire la connaissance de leur ombre —

ressemblent aux petites maisons endormies, "inconscientes" de la banlieue: "Ma maison ne se distinguait plus des autres palais enlignés, tous conformes les uns aux autres sauf par les couleurs et les matériaux de façade, différenciation qui, à l'heure qu'il était ne me frappait guère. Mais je n'eus pas à me rapprocher: toute cette architecture humblement prétentieuse, fièrement minable, restait aveugle et renfrognée."

Ceux qui entreprennent sincèrement et résolument le chemin de la réalisation de soi finissent par changer leur petite maison en un beau grand château. Même le Castle délabré du Salut de l'Irlande est un château en puissance. Un soir Connie le voit "illuminé comme si c'eût été une grande fête... illuminé comme jamais je ne l'avais vu auparavant." (191). La différence entre une maison et un château mesure l'écart entre une vie à moitié consciente, et une vie complètement perçue. Ménard de La Nuit part vers le Château qu'est le Soi éveillé, mais parce qu'il a voulu "jouer de la nuit sans rien engager du jour, tâter du château mais ne pas risquer ma maison" (140), c'est-à-dire parce qu'il n'a pas essayé avec conviction de se réaliser, il se retrouve dans sa maison à la fin du récit.

La démarche de la réalisation de soi comprend plusieurs étapes: la familiarisation avec le "bon" et avec le "mauvais" côté de soi, autrement dit, la reconnaissance de l'ombre; l'effort personnel de s'arracher au milieu de l'existence "inconsciente", effort en aucune façon facile parce qu'il exige la plupart du temps la rupture avec le milieu familial et le comportement familial; la prise de conscience de la solitude; la reconnaissance de la nuit, ce domaine ténébreux de l'inconscient que l'on doit traverser pour que se produise l'illumination de la prise de conscience. Cette illumination est nécessaire pour parvenir au grand château du soi, car "sans illumination il n'y a pas de château." (La Charrette, 45). Un commentaire du père de Tinamer de L'Amélanchier regroupe ces différentes étapes:

L'illumination n'était pas au-dehors, mais au-dedans de moi-même. Mon petit théâtre intime et personnel commençait. Je me disais que pour la première fois de ma vie j'allais traverser la nuit et qu'à l'avenir elle ne s'interposerait plus entre ma conscience de la veille et ma conscience du lendemain, qu'enfin et pour toujours je me trouvais réunie à moi-même, indépendante de la topographie familière qui m'avait jusque-là servi de mémoire. (70).

À quoi donc aboutit cette démarche de la réalisation de soi? Emerge-t-il un soi?

CHAPITRE X

AU BOUT DU CHEMIN

On se rassemble et l'on se possède pour mieux se disperser et dissoudre.

Jacques Ferron, Du fond de mon arrière-cuisine, p. 133.

Selon la symbolique jungienne, le Soi peut se manifester de plusieurs façons. Il peut prendre la forme d'un animal secourable, ainsi que dans nombre de mythes et de contes de fée; d'une pierre achevée et durable; de "l'homme cosmique"; de ce qu'on appelle la "mandala"; ou tout simplement de la figure humaine elle-même. Celle-ci est la plus commune, se matérialisant chez une femme sous les traits d'une vieille, chez un homme, sous ceux d'un vieillard, et parfois, chez les deux, sous l'apparence d'un enfant. Ces représentants du Soi, celui de l'enfant en particulier, se retrouvent dans les romans de Ferron. Dans La Chaise du maréchal ferrant, il s'agit du jeune Armour Cossette, fils de Marguerite, (la femme de Philippe Cossette alias Mithridate, Roi du Pont), et de l'abbé Armour Lupien. Dans L'Amélanchier, Jean-Louis Maurice, "né de père et de mère inconnus", (131) prend la place de Tinamer. Dans Le Ciel de Québec, l'enfant s'appelle Rédempteur Fauché. Ce roman présente l'autre version du Soi aussi — la vieille — dans le personnage de la capitainesse. Une autre vieille apparaît dans La Charrette, celle qui conduit le véhicule et qui rend visite à Marguerite à la fin du roman, apportant à

la nouvelle veuve un chevreau pour occuper son temps libre. "Cette femme avait des yeux tristes et intelligents, des yeux par lesquels elle ne cherchait pas à se voir [...] des yeux tournés vers l'extérieur et vers le monde qu'elle considérait avec bienveillance et pitié." (197). Les yeux de la vieille sont significatifs, car tout en encourageant la reconnaissance de la vie intérieure, le processus de la réalisation de soi s'oppose à l'égocentricisme ou à la contemplation excessive de soi-même. Ce sont là deux tendances qui vont à l'encontre des idées de l'auteur et de ses personnages. Vers la fin de La Charrette, Marguerite se demande "si elle n'était pas la prisonnière de la vie intérieure. Tout aussitôt elle ne constatait en elle-même que ténèbres et tumultes." (196). Ménard de La Nuit se sent "pris" en lui-même:

Je me sentais pris au-dedans de moi-même, n'ayant pour esprit qu'une lampe fumeuse qui ne me semblait guère favoriser l'introspection ni la vie intérieure. J'ai même douté de celle-ci et c'était pis encore que de me prendre pour un imbécile car j'entendais dire que des gens remarquables et dignes d'envie s'y complaisaient, retirés en eux-mêmes dans leurs cavités personnelles, dans un système de grottes illuminées et féériques dont j'étais complètement dépourvu, tout opaque en-dessous de ma peau. (115).

Les commentaires de Tinamer de L'Amélanancier ne sont guère plus favorables:

Du moment que, fermée sur moi-même, j'ai déclaré que j'étais Tinamer de Portanqueu, mes yeux se sont ouverts et je vois, bien placée pour le faire, au milieu de toute chose, exactement au centre du monde... Grande situation, situation unique, oui, mais, parce que j'y suis, au-dedans de moi, parce que le reste du monde, y compris mes supposés semblables, se présente par le dehors, à l'envers de mon endroit [...] il me semble qu'une absence s'est produite, qu'une personne familière n'est plus là, dans ce que je voyais auparavant. Qui donc? Est-ce toi, Tinamer? (160).

Tinamer! Tinamer! Est-ce une si grande conquête que de devenir sa captive et geôlière, l'une à l'autre enlacée dans un combat à n'en plus finir que tu ne sois devenue la tombe des deux? (161).

D'où viennent ces doutes sur le processus d'individuation, ce chemin de la réalisation de soi? L'auteur nous explique: "On commence dans le noir par le dedans et l'on va vers le dehors, et l'on revient vers soi, dans le noir, pour terminer au point de départ. On se boucle [...] plus on gagne, plus on perd, car tous les termes de la série sont minés. Rendu à tout, on retombe à soi et puis à rien. Comme l'oignon." (Du fond de mon arrière-cuisine, 133). Ce dont on se méfie dans le processus de la réalisation de soi, c'est cette tendance à trop se centrer sur soi-même, à vivre dans un univers intérieur et irréel plutôt que dans un monde extérieur dans le pays. Et c'est le pays, le pays de Québec, qui fixe l'attention de l'auteur. Le pays est "le dieu principal auquel il convient de livrer un dur combat et qu'il a placé au coeur

de son oeuvre [...] l'image obsédante qui s'impose au carrefour des grands sujets abordés par Ferron."¹ "Le Québec devient le lieu privilégié d'une réflexion de portée générale, ce qui signifie qu'il atteint, avec cette réflexion même, un point de maturité auquel il n'était jamais encore parvenu. La maturité du pays, c'est l'oeuvre de Jacques Ferron qui la provoque."² À la maturité du pays correspond celle de ses habitants, celle que recherchent les personnages ferroniens à travers ce processus d'individuation. La réalisation de soi est préalable à celle du pays, d'où son importance pour l'auteur si soucieux au sujet de son pays. "En faisant du pays l'objet d'une quête contradictoire" — celle de la réalisation du pays à travers celles des individus — "l'oeuvre de Ferron, dans son caractère tragique même, donne une dimension au pays et lui ouvre les voies de sa rénovation."³ De façon semblable, le processus de réalisation de soi ouvre des voies aux personnages. Mais, malgré la présence de certains symboles de soi dans l'oeuvre de Ferron, ses personnages ne se réalisent pas. Leurs efforts ne réussissent pas beaucoup mieux, en fin de compte, que ceux de monsieur Pelletier de Papa Boss. "Voici

1 J. Marcel, Op. cit., p. 170-171.

2 Ibid., p. 173.

3 Ibid.,
J. Marcel, Op. cit., p. 180.

ce qui était arrivé à monsieur Pelletier: Il avait fait comme tout le monde, il s'était regardé dans un miroir. Des miroirs, il y en a partout, on ne se méfie pas, et puis, un jour, il arrive qu'en s'y regardant on réfléchisse et qu'on se trouve pris entre deux réflexions, l'une vraie, l'autre illusoire⁴ et il arrive que Papa Boss se mette de la partie, qu'on se trouble." (33). Pris entre deux réflexions, monsieur Pelletier perd son unité. Au lieu de se réaliser, il est confirmé par Papa Boss, représentant du matérialisme.⁵ Sous l'influence de Papa Boss les deux côtés de l'être humain se détachent et l'intégrité est perdue. Quand monsieur Pelletier se regarde dans le miroir, c'est un ange qu'il ✚ voit. Il est devenu un des "anges" de Papa Boss. Or par tradition les anges n'ont pas de "mauvais" côté, pas d'ombre. En devenant ange, monsieur Pelletier a perdu à jamais l'occasion de découvrir son ombre, son côté ténébreux, et par conséquence, l'occasion de se réaliser:

Par curiosité vous cherchiez avec lui. Vous n'avez pas tardé à remarquer qu'il regardait toujours dans la même direction, qu'il se tournât d'un côté ou de l'autre, à droite, devant, derrière,

4 Le jeu des apparences réapparaît.

5 - Qui est Papa Boss, Monsieur?

- La plus-value de la vie, un profit clair sur toute existence, la quintessence éternelle d'un capital humain et périssable. (29).

c'était par rapport au soleil, toujours dans la direction opposée, dans la direction de son ombre dont vous n'aperceviez la moindre trace, lui non plus, c'était la raison de son agitation, il l'avait perdue et, de quelque manière qu'il se plaçât vis-à-vis du soleil, il avait beau regarder, il ne la retrouvait pas.

Si le temps avait pris l'allure d'un conte, c'était un personnage de conte que vous aviez maintenant sous les yeux, dans la cour, car il vous souvenait d'avoir lu une histoire où la mésaventure de votre propriétaire était longuement décrite. La perte de son ombre ne vous surprenait pas trop; après l'avoir vu en ange, vous vous attendiez à tout de sa part. (59).

Monsieur Pelletier cherche en vain "après avoir perdu son ombre et son reflet, au profit d'un ange dont il ignorait même l'existence." (82). Ayant permis qu'une rupture ait lieu et qu'on fasse de lui un ange, il ne se réalisera jamais. Condition pire que la mort, il ne lui reste plus rien à faire que de se suicider. Justement, il se pend, à midi, dans la cour. Or les Grecs célébraient les sacrifices pour les morts à midi, l'heure sans ombre. Selon une tradition, l'homme qui a vendu son âme au diable, perd ainsi son ombre, ce qui signifie que, ne s'appartenant plus, il n'existe plus en tant qu'être spirituel, en tant qu'âme. Ce n'est plus le démon qui fait ombre en lui; il n'a plus d'ombre, parce qu'il n'a plus d'être.⁶ Voilà le cas de monsieur Pelletier. N'ayant

⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, 1974.

plus d'être, il n'a plus de possibilité de se réaliser.

La mort de monsieur Pelletier est aussi symbolique qu'elle est physique. Elle est la mort de tout être qui ne se réalise pas, comme la femme de Baron des Roses Sauvages, ou comme le mari de la protagoniste de Papa Boss que l'on découvre mort, on ne sait trop comment, en même temps que monsieur Pelletier. La charrette archétypique ramasse ces morts pendant la nuit.

Si l'oeuvre ferronienne témoigne de la symbolique jungienne, l'auteur ne mène pas ses personnages à la réalisation de soi comme le veut la démarche du psychanalyste. Il n'y a que Ménard de La Nuit qui y parvient presque:

J'avais retrouvé mon âme perdue, après une longue maladie, mon âme rêveuse et un peu folle, ma soeur nocturne qui transforme en cloisons successives les apparences trop claires. Je vivrai désormais à l'abri du monde, au centre de moi-même et au centre de tout, derrière l'oculaire de l'instant qui a trouvé son point définitif, plus présent à moi-même et plus présent à tout que si je me fuyais sous la lumière du jour, dans les décombres de la nuit et les quartiers de la ville, par la monotonie des rues, quitte à me perdre dans quelque labyrinthe de banalité et d'ennui.

Je me sentais libre et pourtant soumis, humblement soumis aux réalités auxquelles j'échappais.
(222).

Ménard retrouve son âme, recouvrement favorable non seulement pour lui-même, mais pour sa femme Marguerite aussi, qui n'était plus alors "la femme d'un interminable regret", qui "souriait au soleil [...] ne tentait pas de lui échapper, au contraire lui faisait face avec joie et hardiesse de toute son âme retrouvée dont j'avais vécu auparavant et que je venais de lui rendre tout bonnement, sans y prendre garde, du fait que j'avais retrouvé la mienne." (229). Mais à la fin Ménard se retrouve dans sa maison de banlieue et non dans le château illuminé de soi. Après son aventure nocturne il reprend ses habitudes: "L'autobus arrivait, j'y montai; le chauffeur salua le notable et je m'en fus à la banque comme d'habitude." (230). Même Ménard alors ne se réalise pas comme il le faudrait. Chez Ferron, le processus de la réalisation de soi reste donc aussi incertain que le pays. Les deux existent, c'est sûr — l'oeuvre même de l'auteur en porte témoignage — mais dans une incertitude que l'auteur, avec une légèreté voulue, brosse de fantaisie, de merveilleux et de symbolisme.

CONCLUSION

Si les personnages ferroniens ne se réalisent pas, pourquoi toute cette symbolique de "réalisation"? L'auteur lui-même répond à la question: "Tenir à son intégrité plus qu'à sa vie me paraît aujourd'hui assez noble, seul moyen qui reste à l'individu pour s'imposer à la collectivité, pour l'obliger à respecter sa liberté et à reconnaître que sans l'assentiment de chacun, la réunion de tous ne forme pas une communauté cohérente, réglée par un cérémonial."¹ Ferron ne rejette pas le processus de la réalisation de soi qui est quand même un pas plus près de la réalisation du pays. Mais, "pour que le moi soit vivable, et que, tout en restant solitude, il soit foule, il soit peuple, il faut lui adjoindre une autre théorie."² Cette théorie, l'auteur l'a formulée: c'est celle de la complicité.

La complicité est l'un des grands thèmes de Ferron, relié à la question nationale et sociale.³ "Cette théorie de la complicité, théorie de la multitude, a pour corollaire celle du Moi, théorie de la solitude qui a comme point d'appui, l'unicité de la personne,"⁴ ce que recherche le personnage ferronien à travers le processus de la réalisation de soi. "Le

1 Du fond de mon arrière-cuisine, p. 136.

2 Ibid., p. 187.

3 J. Marcel, Op. cit., p. 183.

4 Ibid., p. 188.

Moi, tel que le montre Ferron dans son oeuvre, reste théorique et n'est là, semble-t-il, que pour servir de point d'appui à la thèse de la complicité (...) Le Moi n'est finalement et théoriquement complet que si l'on y adjoint la complicité et n'est compréhensible que par elle."⁵ C'est donc alors que le personnage ferronien entre en complicité. François Ménard et le chauffeur de taxi Alfredo Carone de La Nuit deviennent "complices pour le plaisir d'être complices" (224). "C'est dans le sacré et dans la nuit qui en est l'image que la complicité des êtres et des choses tire sa signification profonde. Complicité dans l'aventure d'un pays à inventer. Complicité dans l'incommensurable aventure de l'existence."⁶ Le pays à inventer est celui de Québec, et "l'incommensurable aventure de l'existence" est celle de la démarche nocturne des personnages ferroniens, le processus de la réalisation de soi.

Mais comme la réalisation de soi ne s'accomplit pas chez les personnages de Ferron, celle du pays n'a pas encore lieu non plus. Elle est toujours empêchée par quelques facteurs socio-économico-politiques défavorables. Ceux-ci constituent le souci littéraire actuel, souci que Ferron partage. Il en porte témoignage non seulement dans son oeuvre, mais

5 Ibid., p. 189.

6 Ibid.,
J. Marcel, Op. cit., p. 184.

aussi dans sa vie personnelle. Cet homme de lettres est en même temps un homme politique, dans son engagement actif, et un homme "social", comme médecin à Ville Jacques-Cartier, en banlieue de Montréal. Dans son oeuvre, Ferron traite des sujets socio-économico-politiques toujours à sa façon à la fois ironique et humoristique. Il est question, par exemple, de l'exploitation dans Papa Boss, de la trahison politique dans Le Salut de l'Irlande, du manque d'autonomie dans Les Roses Sauvages et de la dépossession dans plusieurs contes comme "Mélie et le boeuf" ou "La vache morte du canyon."

Toutes ces idées s'expriment de façon symbolique dans le processus d'individuation ou de réalisation de soi chez plusieurs personnages ferroniens, François Ménard, par exemple, qui se rend compte "en l'occurrence qu'une nuit nouvelle, dont il apprécie la beauté, a succédé à la nuit immémoriale, déjà archaïque; qui, pour le reste, se raccroche surtout au passé, de cette mémoire cherchant à se faire conscience, une conscience dont il a besoin." (266-267). Et "qui est François Ménard?" L'auteur répond à sa propre question: "Il ne faut pas être bien malin pour deviner que c'est moi dans ce personnage." (Les Confitures de coing, 266). La démarche du personnage est aussi celle de l'auteur, celle de tout homme au pays de Québec.

L'aveu de l'auteur est une complicité entre lui et son lecteur, comme l'est la symbolique avec laquelle il s'exprime dans son oeuvre. De par son cadre de fantaisie et de merveilleux, cette symbolique n'est pas toujours facile à comprendre. Vue dans une optique jungienne cependant, elle s'éclaire peu à peu pour révéler la réalité du pays de Québec que présente l'oeuvre narrative de Jacques Ferron.

BIBLIOGRAPHIE

PRINCIPAUX OUVRAGES DE JACQUES FERRON

1949

L'Ogre, pièce en 4 actes, Montréal, Cahiers de la File indienne, 1949.

1951

La Barbe de François Hertel, sotie, Le Licou, pièce en 1 acte, Montréal, Editions d'Orphée, 1951.

1956

Le Dodu, pièce en 1 acte, Montréal, Editions d'Orphée, 1956.

Tante Elise ou le Prix de l'amour, pièce en 1 acte, Montréal, Editions d'Orphée, 1956.

1957

Le Cheval de Don Juan, pièce en 3 actes, Montréal, Editions d'Orphée, 1957.

1958

Les Grands Soleils, pièce en 3 actes, Montréal, Editions d'Orphée, 1958.

Le Licou, pièce en 1 acte, Montréal, Editions d'Orphée, 1958.

1959

L'Américaine, pièce en 1 acte dans Situations, vol. 1, no 7, Montréal, 1959, p. 15-28.

1962

Contes du Pays incertain, Montréal, Editions d'Orphée, 1962.

Cotnoir, Montréal, Editions d'Orphée, 1962.

1963

Cazou ou le prix de la virginité, pièce en 1 acte, Montréal, Editions d'Orphée, 1963.

La tête du roi, pièce en 4 actes, Montréal, Cahiers de L'AGEUM, no 10, 1963.

1964

Contes anglais et autres, Montréal, Editions d'Orphée, 1964.

1965

La Nuit, Montréal, Editions Parti- Pris, Collection "Paroles", no 4, 1965.

La Sortie, pièce en 1 acte dans Ecrits du Canada français, no 19, Montréal, 1965, p. 111-147.

1966

Papa Boss, Montréal, Editions Parti- Pris, Collection "Paroles", no 8, 1966.

Le Salut de l'Irlande, dans "L'Information Médicale et Paramédicale, Montréal, 1966-1967.

1968

La Charrette, Montréal, Editions HMH, Collection "L'Arbre", no 14, 1968.

Contes Anglais, Contes du Pays Incertain, Contes Inédits, Montréal, Editions HMH, 1968.

Théâtre II: Les Grands Soleils, Tantes Elise, Le Don Juan chrétien, Montréal, Librairie Déom, 1968.

Lella Mariem, Montréal, Déom, 1968.

1969

Le Ciel de Québec, Montréal, Editions du Jour, 1969.

Le Coeur d'une mère, pièce en 1 acte, dans Ecrits du Canada français, no 25, Montréal, 1969.

Historiettes, Montréal, Editions du Jour, 1969.

1970

L'Amélanchier, Montréal, Editions du Jour, 1970.

Cotnoir suivi de La Barbe de François Hertel, Montréal, Editions du Jour, 1970.

Le Salut de l'Irlande, Montréal, Editions du Jour, 1970.

1971

Les Roses Sauvages, petit roman suivi d'une lettre d'amour soigneusement présentée, Montréal, Editions du Jour, 1971.

1972

La chaise du maréchal ferrant, Montréal, Editions du Jour, 1972.

Le Saint-Elias, Montréal, Editions du Jour, 1972.

Les Confitures de coing et autres textes, Montréal, Editions Parti\$ Pris, Collection "Paroles", 1972.

Du fond de mon arrière-cuisine, Montréal, Editions du Jour, 1973.

A PROPOS DE FERRON¹

Boucher, Jean-Pierre, Ferron au pays des amélanchiers, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1973, 11 p.

Boucher, Jean-Pierre, Les "Contes" de Jacques Ferron, Montréal, L'Aurore, 1974.

Dubois, Danielle, "En quête de Ferron" dans Voix et Images du Pays VI, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1973, p. 111-121.

Laroche, Maximilien, "Nouvelles notes sur "Le petit chaperon rouge" de Jacques Ferron" dans Voix et Images du Pays VI, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1973, p. 103-110.

-----"Les thèmes du roman" dans L'Action Nationale, vol. 55, no 9-10, mai-juin 1966, p. 1142-1154.

Lavoie, Michelle, "Jacques Ferron: de l'amour du pays à la définition de la patrie" dans Voix et Images du Pays, Cahiers de Sainte-Marie, no 4, 1967, p. 87-101.

Major, André, "Jacques Ferron Romancier" dans Europe, no 478-479, p. 56-61.

-----"Ferron ou la recherche du pays" dans Liberté 5, mars-avril, 1963, p. 95-97.

Mailhot, Laurent, "Jacques Ferron: de l'amour incertain à la patrie possible" dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, Le théâtre québécois: Introduction à dix dramaturges contemporains, Montréal, Hurtubise, 1970, p. 151-172.

Marcel, Jean, Jacques Ferron malgré lui, Montréal, Editions du Jour, 1970.

Renaud, André, "Papa Boss de Jacques Ferron" dans Livres et auteurs canadiens 1966, avril 1967, p. 37-38.

-----"Romans, contes, mémoires 1965-La Nuit" dans Livres et auteurs canadiens 1965, p. 33.

Robidoux, Renaud, "Cotnoir de Jacques Ferron" dans Le Roman canadien-français du XXe siècle - Ottawa, éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 185-196.

1 Seulement les ouvrages et les articles les plus importants sont mentionnés.

Roussan, Jacques de, Jacques Ferron, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. Studio. 1975.

AUTRES TEXTES CONSULTÉS

Bachelard, Gaston, L'eau et les rêves, Paris, Librairie José Corti, 1942.

Baudoin, Charles, L'âme enfantine et la psychanalyse, Neuchâtel, Delachaux et Nieslé, 1954.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, 1974.

Durand, Gilbert, Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme, Paris, Librairie José Corté, 1961.

Eliade, Mircea, Aspects du Mythe, Paris, Gallimard.

Gusdorf, Georges, Mythe et métaphysique, Paris, Flammarion, 1953.

Jung, Carl, G., L'homme et ses symboles, Paris, Robert Laffont, 1964.

Rochedieu, Edmond, Carl G. Jung et l'individu dans le monde d'aujourd'hui, Paris, Éditions Seghers, 1970.

Sainte-Marie Eleuthère, Soeur, La mère dans le roman canadien-français, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1964.

RESUME

La définition du symbole proposée par Carl Jung dans L'homme et ses symboles, simple et sans détour, fournit le point de départ à cette étude qui essaie d'éclairer quelques aspects de l'oeuvre narrative de Jacques Ferron. À la lumière de plusieurs concepts du psychanalyste, on explore les contes et les romans de l'écrivain québécois.

Un premier concept important est celui de l'inconscient qui se manifeste sous forme de symbole dans le rêve. Le rêve est un élément central dans la pensée jungienne. Chez Ferron, le mélange du rêve et de la réalité donne une qualité onirique à l'oeuvre en y faisant entrer le merveilleux et la fantaisie. Ceux-ci permettent à l'auteur de modifier quelque peu la réalité de sorte qu'il faut s'interroger sur les apparences et la vérité des choses. Celles-ci sont-elles bien ce qu'elles paraissent être?

L'une des formes symboliques les plus communes de l'inconscient est l'ombre. Ce terme désigne le personnage ténébreux qui apparaît souvent dans le rêve. L'ombre personifie la partie inconsciente de la personnalité, et, très souvent, son côté "ombragé", c'est-à-dire, ses défauts. Elle est en quelque sorte le "double" de l'individu. Dans l'oeuvre de Ferron, le dédoublement se produit par l'ombre, le miroir et le masque. L'auteur révèle non seulement le "bon" côté du personnage — sa "persona" — ou son masque, mais aussi son

"mauvais" côté, son ombre. Reconnaître les deux côtés, devenir un individu complet et intègre, c'est la démarche qu'entreprennent plusieurs personnages ferroniens lors d'une aventure nocturne.

L'arrière-plan nocturne de l'oeuvre de Ferron s'accorde avec son caractère onirique, merveilleux et fantastique. La fantaisie et le merveilleux sont des traits du conte, du mythe et de la fable, formes d'écriture dont se sert Ferron. Leur importance se dégage des archétypes qu'ils renferment. L'archétype est une image originelle existant dans l'inconscient de l'homme depuis les temps primitifs. L'oeuvre de Ferron témoigne de plusieurs archétypes.

L'exploration de l'inconscient conduit au concept de l'anima et de l'animus. L'anima personnifie le côté féminin de l'homme, l'animus, le côté masculin de la femme. De même qu'il faut accepter son ombre pour devenir une personne complète, ainsi faut-il reconnaître son anima ou son animus. Ceux-ci subissent quatre étapes de développement qui sont bien illustrées chez Ferron.

Un troisième élément de l'inconscient est l'ego, la partie qui jette de la lumière dans l'inconscient ténébreux. Si l'ego est faible, il faut un "guide tutélaire" pour aider le héros à se réaliser. Le guide tutélaire se présente dans plusieurs romans ferroniens.

Avec le Soi, l'inconscient se parachève. Le Soi est l'individu complet et intègre, le but de la démarche de la "réalisation de soi." Ce processus comprend plusieurs étapes comme, par exemple, la rupture avec le milieu familial où l'on n'a que le statut d'un enfant pour assumer sa place d'adulte dans une vie sociale. Les différentes étapes se retrouvent dans l'oeuvre de Ferron ainsi que la symbolique du cheminement. Celui-ci conduit à un lieu et à un moment de transcendance qui dans l'oeuvre de l'auteur porte le sens plus modeste d'un changement, d'une transformation ou d'une métamorphose simples, et s'exprime encore une fois de manière symbolique.

Est-ce que le personnage ferronien se réalise? On trouve plusieurs symboles du Soi dans l'oeuvre de l'auteur, mais la réalisation n'est jamais complète. Ses personnages n'atteignent pas à la réalisation comme le voudrait le psychanalyste. L'auteur québécois cherche non la réalisation d'un seul individu mais celle d'un pays, le pays au fond de son oeuvre et dont il cherche, de façon symbolique, à montrer la réalité, C'est le pays de Québec.